

HISPANOAMERICANOS

Noviembre 1988



Centenario de Ramón Gómez de la Serna

Germán Arciniegas
Hegel y la historia de América

Santiago Kovadloff
La poesía de Ferreira Gullar

Mario di Pinto
Mientras por competir con Garcilaso

Carlos Montemayor
Poemas a la sombra de la ciudad

Notas sobre **Fernando del Paso, Piero della Francesca, Ana Basualdo, Henri Michaux, Francisco Brines, Haroldo Conti y Alonso Zamora Vicente**



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCIÓN
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-87-013-3

461

INVENCIONES Y ENSAYOS

LECTURAS

INVENCIONES Y ENSAYOS



Ramón o la nueva literatura

1. Teoría de la escritura ramoniana

1.1. *El concepto de la nueva literatura*

Ramón Gómez de la Serna, adrede, huye de toda trascendencia. Para él la literatura es un juego, una forma sin contenido, el arte sin pensamiento. En su discurso «El concepto de la nueva literatura», que pronuncia en el Ateneo como secretario de la sección de literatura de *Prometeo,*[1] publicado luego en esta revista,[2] dice, casi al principio: «Nunca he podido tener una idea aproximada de lo trascendental». Huye de la seriedad, de lo solemne pero practica la liturgia de la irreverencia, de lo cómico y lo circense. Su tertulia del *Pombo* era un rito pagano donde él ejercía de sumo sacerdote.

El trabajo «El concepto de la nueva literatura» (32 páginas de la revista *Prometeo)* es fundamental para entender la estética ramoniana, en particular, y la nueva literatura que preconizaba, en general. Nace de la experiencia creadora y del distanciamiento didáctico del crítico. Ramón todavía es muy joven. En la revista *Prometeo* inicia sus pasos y allí desarrolla sus primeros vuelos. Al principio escribe sobre temas sociales. Se notan las lecturas de Marx y Nietzsche, de los socialistas utópicos, de Stirner. Se irá distanciando de estas posturas extremas, pero siempre permanecerá en él un fondo de anarquismo iconoclasta, un nihilismo salvado por el humorismo.

Cuando Ramón Gómez de la Serna escribe el artículo, la estética dominante es todavía la del modernismo. En su presentación, la revista *Prometeo* se declara unida al modernismo. El manifiesto comienza con los conocidos versos de Rubén Darío.[3] La nueva literatura pertenece aún al futuro. Su concepto «está forjado más en vista de lo inédito que de lo hecho hasta hoy».

Contestatario, enemigo de lo establecido, escribe Ramón: «Ya nada es lo que es por definición, maligno deseo de los escolásticos». O sea que todo es revisable y puede ser demolido por el espíritu crítico. Escribe contra los preceptistas, aquellos que siguen creyendo en la literatura por definición. «Todos tienen su fórmula lapidaria. Error. Nosotros creemos con Lebesque que el arte reducido a fórmulas se niega a sí mismo.» Ene-

[1] Prometeo, *revista social y literaria, estaba dirigida por Javier Gómez de la Serna. El primer número apareció en noviembre de 1908. En ella se ejercitaba Ramón Gómez de la Serna. Al principio sus colaboraciones eran de carácter político y sociológico. Luego publicó pequeñas obras de teatro, con estilo poético, y textos literarios.*

[2] *Abriendo el número 6, abril de 1909, pp. 1-32.*

[3] *Los versos iniciales de* Salutación del optimista.

migo de la preceptiva, contrario a la vacía imposición académica: «El concepto de la nueva literatura no obedece a simplicismo de las preceptivas: es algo mucho más complicado, que entrelaza otros muchos conceptos». Si la literatura es nueva no puede ser heredera de los viejos cánones estéticos. Necesita sus propios principios, su solar donde edificar la nueva obra. Contra el pasado dirige su crítica: «El concepto histórico de la literatura tenía que decaer. Las cosas vitalísimas renuncian a la reducción de los prejuicios con toda insolencia. Todo adquiere un valor actual sobre el etimológico al desprenderse de todo atavismo».

¿Qué distingue a la nueva literatura? Según Ramón, aúna conocimientos que ninguna otra anterior ha tenido. Cita a Stirner y su frase: «Tu fuerza, tu poderío es lo que te concede un derecho. Esa misma fuerza y ese poderío son los que conceden todo derecho». La fuerza juvenil es el primer presupuesto de la transformación literaria. Juventud real y vital, no la soñada juventud de algunos viejos interesados, que permaneciendo, aparentemente, jóvenes, no se apean del burro. «La primera influencia de la literatura es la vida», dice taxativamente Ramón, «esta vida de hoy desvelada, corita, contundente como nunca, bajo una inaudita invasión de luz».

Se refiere Gómez de la Serna a la crisis de la filosofía «tocada de escolasticismo, universitarismo, especialismo y tantos otros ismos». Una filosofía académica, acartonada que ha dejado de interesar e interesarse por el hombre. Filosofía grandilocuente y necia, engolada, que se mira a sí misma el ombligo óntico, centro de su universo. Ya Ramón anuncia que esta filosofía, completamente inútil, no ha servido para abrir una necesidad perentoria en nuestros tiempos modernos. «Se necesitaba un modo de expresión genérico, sin dañar por las sistematizaciones y que pudiera acumular las inquietudes supremas de la vida.» La vieja filosofía —cuyo cadáver perdura en las taxidermistas cátedras de filosofía— estaba muerta. «Entonces se ha recurrido a la literatura.» (La obra de Borges es una respuesta literaria a la filosofía perenne, que no saben enseñar los filósofos de oficio y beneficio.)

Critica Gómez de la Serna la filosofía de Comte, que califica de moralista y ridícula. La figura de Victor Hugo no la deja sobre su peana. Le parece un dominador y su excitación una fanfarronada. Sin embargo, cree decisiva la aparición de Emerson, Stirner, Nietzsche, Gorki y Haeckel. Asegura: «Hoy no se puede escribir una página ignorando a Nietzsche». Y más adelante, prosigue: «Acojo ese nombre como un símbolo. Su influencia filosófica, audaz, heroica, descarada, no es de él, es del período porque pasamos, sobrecargados de iniciativas, olvidado de sus libros, que son el resultado de su vorágine». Pío Baroja, unos años antes, en un curioso artículo,[4] había escrito sobre la caducidad de la obra nietzscheana, sobre su ineficacia entre nosotros los españoles. Parece ser, que en la época que escribe Ramón, Nietzsche lo invadía todo: «Todos los críticos en cuanto ven una obra de fuego hablan de nietzscheanismo». Gómez de la Serna aborrece la filosofía sistemática, del mediocre didactismo. Exalta a Peer Gynt, el héroe de Ibsen y proclama con él «Soy un autodidáctico». Señala: «En verdad que se acabaron los maestros capitolinos. Y si hay maestros —entendedme— son para algo accidental, dependiente, alumno, que ayuda a crear al profesor». Proclama un anar-

[4] *Pío Baroja, «Nietzsche y su filosofía», en el número 1 de* Revista Nueva, *15 de febrero de 1899.*

quismo filosófico (entre sus autores antes he citado a Stirner) y una relación profesor que aprende y alumno que enseña, aparentemente contradictoria, pero en la base de una pedagogía abierta y moderna. El escritor es siempre un autodidacta, a pesar de sus estudios sistemáticos, de los posibles títulos universitarios. El escritor aprende de la experiencia y de la lectura en otros escritores, difícilmente por un manual de redacción o estudiando la crítica académica. La filosofía, según Ramón, ha perdido su vigencia; se hacía literatura y la literatura se iniciaba en filosofía. En la literatura permanece la antigua filosofía, donde los personajes viven los eternos problemas del hombre, que lo son, porque nunca tendrán respuesta. Siempre antiguos y modernos, en Edipo o Antígona, en don Quijote o en Hamlet, en Fausto, Augusto Pérez, «K», o Peer Gynt.

Critica a Zola, que no escuchó a Nietzsche. «Nacido en plena colisión de ideologías contrarias, su literatura fue un alarde de riesgos, de barbaries, de temeridades que hay que tener en cuenta porque así comenzó a salvar la vida de su menoscabo.» Le parece una literatura llena de exageraciones y desproporcionada. Por el contrario, la nueva literatura «corregida de esta intemperancia aparece con un criterio sincrético y sereno completamente inédito». Recoge toda clase de influencias, de las que no reniega; las transforma y renueva el antiguo significado. Para distinguir la esencia entre la nueva y la vieja literatura, ofrece una cita de Paul Adam que dice: «Nos consagramos a una literatura *ideísta* así como nuestros predecesores a una literatura esencialmente sentimental». Estas definiciones o diferencias sirven como manifiesto de la nueva literatura. Ramón puntualiza: «Tiene un criterio inmune que entroniza la intuición. Es la entronización de todos los procedimientos y de todas las ideologías». Recoge la cita de Taine quien ha dicho «que en vez de definir las ideas las engendra». En todos estos propósitos, se puede rastrear una poética de la greguería: la idea sobre el sentimiento, la intuición, la literatura como principio creador, que engendra y no define. La brevedad sobre el tópico. La caza de metáforas nuevas sobre la anodina vulgaridad de la prosa. «Ante cierta literatura de antaño, y aun de hoy, ha adquirido el odio a la frase hecha, al tópico, a lo manido, a todo lo que en ella ha debido caducar». Se trata de una literatura revolucionaria, nueva, no consolidada, porque es una literatura todavía de transición, cuya sabiduría consistirá en saber lo que no tiene que hacer, el prosaísmo, la vulgaridad, la ramplonería, porque eso ya está hecho.

La vieja literatura como la de los anacrónicos que todavía florecía, de severidad técnica insólita, trabajada desde fuera, es «inerte, yacente, atosigadora por falta de humanidad, pero más que nada por falta de mundanidad». Contra la vieja literatura no ahorra Ramón calificativos y desdenes. Iconoclasta contra lo antiguo, autodidacto que sienta cátedra en el Ateneo, posiblemente ante sus maestros, seguro del nuevo arte que en manifiesto proponía, continúa descalificando, destruyendo el viejo orden literario: «En sus páginas cenceñas, enjutas, sin traspiración, primitivas, espesas, sobrecargadas de peso muerto, llenas de una prosa menuda, sin ventilación, sin gracilidad, sin luz, oliente a habitación cerrada, y a la humedad de los claustros, no se puede respirar, son sofocantes porque tienen el enrarecimiento de los esquemas, de las abstracciones y de los términos generales». Gómez de la Serna hace una guerra a fondo contra la literatura anterior, astutamente, sin especificar nombres. ¿Podría dirigir sus dardos contra «Azorín», Maeztu, Baroja o Unamuno? Y más lejos, ¿contra Galdós o «Clarín»? La crítica

de conjunto, aunque sea tan descalificadora como ésta no hiere las susceptibilidades de los oyentes o lectores. «Todo en ellos está galvanizado, todo es teatral y fatuo.» Pero, ¿quiénes son ellos? El ataque es fuerte pero se salva del palo de los consagrados, defendiéndose en las generalidades: «Creado con una dureza de convicción infame, han hecho imperturbables las líneas, han hecho una mentira literaria fanática, sin benignidad, llena de moralejas». La destrucción, el desescombro continúan: «Es una literatura sin ideas». «Leyéndola se sufre de trepanación: Es todo en ella descripcionista, visual. No hay en esa literatura ni una impertinencia, ni un ademán.» Las descalificaciones, los improperios prosiguen. Ramón como el viejo topo, sigue destruyendo la estética existente para levantar su nueva ética, para erigir su modernidad. Según él, la vieja literatura niega al autor, las cosas, los seres, el paisaje, en su visión caduca, canónica e insoportable.

Como principio de la nueva literatura y visión de la realidad,[5] realidad literaria, suprarrealidad proclama Ramón: «Todo fuera de nuestra consideración personal, es lo invisible, lo intrascedente, lo sibilesco sin secreto, lo abstruso sin escabrosidades, lo que no está ni más allá ni más acá del pensamiento, lo impersonal, lo impensable». Podría haber, al principio, una intencionalidad de simbolismo trascendente, pero Ramón en una temprana pirueta de circo, hace añicos todo deseo de profundidad para caer en el juego de los propósitos, en la nadería. Ama lo intrascendente, la contradicción, la paradoja externa, que es juego de palabras sin sustancia. Proclama como lema: «ir por la significación intelectual de la vida misma es un error».

La nueva poética de Ramón es maximalista, se cree única y verdadera, descalifica a la retórica anterior. La vanguardia proclama la novedad sobre las ruinas de la literatura vieja. Pero no se puede construir desde la nada, rompiendo absolutamente con el pasado. La «poiesis» es una labor de destruir y construir con las viejas palabras, desde la antigua cultura que siempre es inevitable. «La labor de la nueva literatura por esto, ha de ser la de irnos reconstruyendo, robando las cosas, descolgando de ellas el pedazo de concepto nuestro que les añadieron los otros.»

1.2. *El estilo o la práctica poética*

De la poética teórica, definidora, pasa Gómez de la Serna a desentrañar las claves de la poética práctica, del estilo. De nuevo comienza con descalificaciones de la literatura anterior, que rozan la caricatura y el desprecio: «Frente al estilo achacoso, enrejado, carcelario, abrumado de sombra que nos legaron los otros, frente a su prosa de estameña *imóspita* [sic], opaca, exhibe la nueva un estilo sin carencia alguna, que no se define gramatical y nemotécnicamente como el otro estilo, sino que pierde su personalidad aparte, de estilo, con todas sus espacialidades y su altiva individualidad para ser la vida misma». Según Ramón, el nuevo estilo no se fundamenta ni en la vista, ni en el corazón, ni en el sedimento religioso, compromete a toda la realidad del ser en

[5] *Escribe J. Ortega y Gasset en* La deshumanización del arte: *«Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera —no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida— son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce».*

un orgasmo. Recoge la cita de Bernard Shaw, «el estilo es tener que decir algo». Define y defiende, siempre por oposición. Si la vieja literatura, la anticuada, la academicista, tenía las siete virtudes, la nueva literatura tiene algunas más y un surtidor de vicios.[6] Frente a la religión tradicional, el respeto a las viejas costumbres de la moral burguesa, la nueva literatura proclamará la estética del mal, la rebelión frente a las ideologías establecidas, el gesto desafiante de «épater le bourgeois». Iconoclasta ante las viejas imágenes y las anticuadas palabras. La revolución estética comienza por el vocabulario: «Todos los sustantivos se han adjetivado de manera radical, los mismos adjetivos —aumentando así considerablemente la embocadura del estilo— han sido adjetivados». Frente a la nominación objetiva, la subjetividad del adjetivo. En vez de la esencialidad del nombre, la fragmentación de la realidad, el mosaico de adjetivos que re-componen caóticamente (como las mismas greguerías) la unidad del texto (del universo). Anarquía, subjetividad, juego, provocación.

He aquí algunas características del nuevo estilo. «El estilo no es ya mera indumentaria, no cobra aquella personalidad de cosa decorativa, se hace vítreo.» «Pierde lo que tenía de aparatoso, y sin embargo nunca más complicado que ahora.» «Desconcertante y complicado para el que no sabe leer.» El viejo estilo enmascaraba la verdad, el nuevo ayudar a revelar el concepto.

Al estilo de la nueva estética lo llama Ramón expresivo. Es un estilo sin estilo, azogado, que no ha de notarse. Si el estilo tiene una fuerte marca distintiva se transforma en cliché, en firma de fábrica. Así el estilo es muchas veces la caricatura del escritor, su máscara mortuoria. El estilo no debería imponerse a la escritura desde fuera, sino salir de ella. El estilo lo debe dar el texto y no la arbitraria ortopedia del escritor. Frente al orden del texto, a la careta de escayola prefabricada que se coloca sobre la escritura, Ramón defiende el desarreglo, la asimetría del estilo. En una definición, tan cara a los conceptistas, a Quevedo y a Gracián, dice: «Así el concepto es el estilo y recíprocamente el estilo es el concepto». Aquí se resume su espíritu barroco, olvidado por aquellos que no ven en él sino al saltimbanqui de las metáforas, malabarista de palabras, artífice de circo y juego[7] en la literatura. Por debajo de su vivir, alegre y disparatado, estaba su íntima automoribundia. La pirueta y la risa se imponían a la congoja. Ramón era un barroco exterior del conceptismo quevediano y gracianesco; que, sin embargo, quería huir de él, domesticándolo en el circo de su vivir extravertido, toreándolo. De la antítesis a la paradoja; de la metáfora, al humor. Huía de sí mismo, en el derroche vital, en la literatura, como juego, como vivir recreándose.

La nueva literatura proclamada por Ramón busca el verdadero concepto de la vida y huye de lo aparente, de lo que es usual, de lo manido. Ataca a la división clásica de los géneros: «Lo grandioso, lo épico, lo oratorio, que a tantos tópicos y maneras die-

[6] *La sensibilidad moderna, provocadora, de Ramón, se manifestará una vez más, cuando en compañía de su hermano Julio, da a conocer en España a Lautréamont.* Los cantos de Maldoror *salieron a la luz en un volumen editado por Biblioteca Nueva. La traducción estaba realizada por Julio y presentaba la obra un prólogo sustancial de Ramón.*

[7] *Ortega y Gasset en* La deshumanización del arte *escribe principios de estética como los siguientes: «El arte nuevo ridiculiza al arte», «Para el hombre de la generación novísima el arte es una cosa sin trascendencia», «Todos los caracteres del arte nuevo pueden resumirse en este de su intrascendencia», etc.*

ron lugar, se pierden en el nuevo estilo». Defiende el imperio de lo pequeño, el cotidianismo de la vida —que para él es lo supremo— y hasta la trivialidad. Frente a las grandes concepciones, los discursos altisonantes, la épica íntima, la sencillez. La vieja literatura era celibataria y misogénica. La nueva descubre a la mujer. Aquella consideraba a la mujer, mojigatera y circunspecta, una mujer metafísica, que «parecía no tener más que busto y aun ni siquiera busto». Ésta, ha creado a la mujer, con todos sus determinantes específicos y verdaderos. Según Ramón, hasta Mendès, Anatole, Eça, y sobre todo hasta Willy y Colette se desconocía a la mujer histórica. Zola, como primer exponente de la reacción, exageró sus actitudes lesbianas.

De nuevo arremete contra la vieja filosofía escolástica: «De aquí que la filosofía tomista, mensurada, sea una cosa repudiable por lo nemotécnica, por su metodismo inasexuado y por cómo prescinde en puridad de las inquietudes y de las indolencias, y de las arbitrariedades de por vida». Contra ella indica las aportaciones de la literatura filosófica representada por Nietzsche, Barrès, Adam y Gourmont, los filósofos menos universitarios.[8] Ramón proclama la anarquía de la nueva literatura, más amiga del paseo y de la plaza, del ágora, que de los duros bancos de estudio y de las aulas tristes. Había un gesto anárquico, y un trasfondo nihilista, en este hijo de buena familia que desde la cobertura económica, y la complicidad consentida, desafiaba a la sociedad alegre y culta que asistía a tertulias o conferencias. Ramón era un hijo de su siglo, en la breve edad de oro de las vanguardias, acabada con los desastres de la Gran Guerra. Defiende las excelencias de una literatura rebelde pero burguesa, a la que tan aficionados son los niños terribles de las clases acomodadas, más amigas del bulevar señoritingo y del café elegante que de las calles conflictivas o los barrios miserables. Se pregona, contraria a la torre de marfil,[9] deseosa de entablar una vida de relación social, pero que sólo se reduce a las tertulias. Y sin embargo, rizando el rizo, la nueva literatura que proclama Ramón en los cenáculos mesocráticos del Ateneo se declara antiburguesa: «Una literatura burguesa, conservadora, sin contagiar por todas las subversiones y por todos los grandes anhelos, impasible ante la colisión silenciosa de todas estas cosas, impasible ante la absorción con que denigran la vida no es literatura». El arte es a veces creado por los hijos terribles o rebeldes que siempre vuelven al redil. Lo más revolucionario —y a la larga muy rentable— de cierta burguesía ilustrada, es declararse antiburguesa. Ramón en su furibundia anticlase llega más lejos. Ataca la injusticia social, evidenciada en la existencia de cárceles, la condena a trabajos forzados y el pasar hambre. Frente al «bizantinismo pijotero de algunos aristócratas literarios», defiende «el concepto naturista, atómico, fulmíneo, emocional, concluyente, supremo, que puede llegar a formar la literatura de la cuestión social».

La nueva literatura no proclama como fin último la belleza. He aquí otro distanciamiento del modernismo. A Ramón le parece un término vacío de contenido. No aspira a la belleza (¿cómo se explicará más tarde el preciosismo de muchas de sus greguerías,

[8] *Un filósofo sistemático raramente es un gran poeta. El metafísico está más cercano a la poesía que a la lógica o a la sociología. Pero a Ramón le asustaba la metafísica trascendente. En su juego trivial huía de la poesía hacia la prosa atomizada.*

[9] *Tópica alusión al modernismo, del que nacían los «ismos» y contra el cual se rebelaban.*

un preciosismo poético, a veces ridículo, que roza la banalidad?) En su barroquismo exterior, extremado en la imagen, será contradictorio entre lo que aquí propone como teoría estética y la ejecución de sus escritos donde la belleza acaso no es ideal —Venus y Apolo— sino la belleza rota del modernismo, recompuesta por las vanguardias. Para Ramón la belleza no existe. Es «una sensación *biológica, orgánica* —especificando—: *histológica,* sensación de confort, de poder, de inquietud, de mamiferismo, torácica, táctil». Nada parecido a una definición estética. Hay aquí mucha influencia directa de Zola e indirecta de Claude Bernard, una visión de la literatura por los microscopios de la medicina. Frente al estudio sistemático, la corazonada de la inspiración. La sensación puntual, en lugar del perspectivismo dilatado. Frente al discurrir del libro, se anuncia aquí, lo que será la esencia de la greguería, la fragmentación de la realidad. La poética de la sensación como principio filosófico [10] (nunca como sistema) de la nueva literatura. Una filosofía primaria de los sentidos y no de la inteligencia. Sensualidad. Ramón será un poeta de los sentidos, con muchos prosaísmos a lo Campoamor,[11] más que un hondo poeta sensitivo. Campoamor «prosaiza» la poesía. Gómez de la Serna «versaliza» la prosa. Aquél quiere llegar a la esencialidad, vulgar tantas veces; éste a la sensación elemental.[12]

La nueva literatura será para Gómez de la Serna «un conjunto de fuerzas», que responda al concepto íntimo y funcional del ser. Sus imperativos serán carnales y no espirituales, en una correspondencia orgánica entre el individuo y la sociedad. Renuncia al desmesuramiento de otras literaturas y se atreve a parecer arbitraria para ser consecuente y humana.

1.3. *La nueva literatura: revolucionaria o decadente*

La nueva literatura es revolucionaria, estéticamente. Más que a la inmortalidad, a la que aspiran los clásicos, se preocupa por ser actual. La actualidad es ser inmortal en el presente [13] (principio y fin del arte vanguardista). Para la juventud el futuro no existe. Vivir es actualizarse en el presente, quemarse. Contra el arte caduco se levanta la juventud con su derroche creador [14] que se pierde ante la indiferencia de las generaciones establecidas y sus códigos estéticos, que parecen inmutables. La nueva literatura que pide actualidad, sin embargo, triunfa cuando ya está caduca, asimilada por la clase pudiente y bienpensante, cuando otra nueva generación, condenada al inmediato fra-

[10] *Algunas ideas de Bergson crearon las bases del movimiento imaginista y el caldo de cultivo para que surgiese la idea de greguería, un conocimiento intuitivo que penetra en la captación de la realidad más allá del análisis sistemático.*

[11] *Campoamor, tan desprestigiado como Núñez de Arce, por su comparación con Bécquer, necesitaría una comprensiva actualización, labor en la que ya fue pionero, acaso demasiado fervoroso, Vicente Gaos. Ello permitirá ver influencias en Antonio Machado y Miguel de Unamuno, entre otros.*

[12] *G.G. Brown en* Historia de la literatura española, *tomo 6, El siglo XX, Editorial Ariel, Barcelona, 1974, en el preámbulo, sigue la trayectoria del término* humorismo, *introducido por Valera y Palacio Valdés a propósito de Campoamor, hasta llegar a Gómez de la Serna y algunos autores de la generación de 1927.*

[13] *El sentido de la vanguardia es contradictorio. Quiere ser actual y quiere estar en el futuro. De ahí su inseguridad y su fracaso.*

[14] *La revista* Prometeo *publica en el número 6 «Fundación y manifiesto del futurismo», pp. 65-73, en traducción de Ramón Gómez de la Serna.*

caso, se vislumbra en el horizonte. Sólo los jóvenes contemplan el desfase entre sus aspiraciones revolucionarias y el triunfo, muerto, de la estética dominante. Cuando Ramón pronuncia el manifiesto de la nueva literatura, todavía, la silla y la palma estaban en poder de los maestros realistas, de los nombres del noventa y ocho, del modernismo triunfante. La nueva generación pide paso y frente al pasado glorioso y condenable y al futuro incierto, proclama la actualidad del presente: «El siglo perjudicó al minuto. Tenía desconcertada la vida. Mas la afirmación personal ha implantado una nueva periodicidad. De ella se ha deducido que hay que vivirlo todo con un afán supremo sin despilfarro y como si ello fuera lo único sin solución de continuidad. Búsqueda del presente. Consumirse en la actualidad inmediata, consumarse en la vanguardia. He aquí la revolución, el sacrificio de la juventud, la fuerza creadora condenada al fracaso inmediato.

La juventud tiene prisa, no sabe medir el tiempo. Le urge decir su palabra. A veces, cree que no podrá decirla nunca, que no le dejarán aquellos que disponen de la calle, la cátedra o la tribuna. La juventud es breve, dispone de un tiempo limitado, en el cual la revolución y la utopía es posible. Después vendrán el triunfo o el fracaso, la asimilación por el sistema, la esclerosis conservadora. Ramón, con la usura del presente que caracteriza a la juventud, escribe: «Todo lo que no es actual o no se condicione por lo actual carece de justificación».

La actualidad (el poeta intrínseco que hay en Ramón quiere ser periodista) gira en torno al espacio circundante, la calle, la casa, el barrio, la ciudad. Proclama el madrileñismo castizo, y frente al universalismo cosmopolita, exalta el sentido provinciano de la vida. «Y el día que nos aprovincianemos fomentará en nosotros la grandeza de ánimo y sabrá tirar todos los meridianos y trabajar la esfera armilar alrededor de nuestro "BELCHITE".» Ramón exige a la nueva literatura personalidad, carácter para imponerse a las muchas dificultades que acechan, entre otras al espíritu de la época, crematístico, los numerosos recelos de la gente acomodada. «Su más nociva oposición es la de los espíritus de anticuarios que atiborrantes de *intereses creados* han visto una competencia y han creado un dicterio que oponerla: "decadente".»

En el cambio generacional, los «situados» consideran a los «nuevos» decadentes. Otros términos como revolucionarios o creadores les asustan. La palabra decadente tiene un matiz peyorativo, descalificador. «Después de nosotros el caos» proclamará la generación dominante, anquilosada en las glorias de su pasado. ¿Qué es la decadencia para esta generación triunfante? Todo lo nuevo, aquello que viene a contrariar su supremacía, la usurpación del poder: «La decadencia según ellos, la forman todos esos elementos formidables de la nueva literatura». (El arte y la literatura, triunfantes, son siempre el reflejo del poder establecido, en su presencia o ausencia. La sociedad siempre dirige, incluso a sus peores enemigos.) Para Ramón, la palabra decadencia es ambigua, aunque se dice con la peor intención.

Frente a los principios establecidos —inmutables para los situados— la nueva literatura encuentra la posibilidad del juego: «Podíamos jugar, éste fue nuestro descubrimiento. Nos pareció una cosa inmensa. Para la naturaleza seguía siendo una cosa sin importancia». Este juego supone una filosofía de la vida, un gozar el mundo desde otra perspectiva, en el flirteo, el epicureísmo, la postura del *bon vivant,* el *confort* y otras

florituras.[15] «La naturaleza no pensó en esta risueña escolástica que es su principio y fin. Pero nosotros sabiamente la hemos creado.» El arte se impone a la naturaleza. El arte de gozar la vida, disfrutando de su juego. Una postura hedonista, enfrentada al sentimiento trágico de la vida. He aquí una poética de la trivialidad, de la falta de sustancia frente a lo trascendente. Una filosofía de la cotidianidad basada en el goce del presente, elogio de la comodidad. El desafío vital y estético de Ramón llega a este ejemplo, carnal y de seda, que viste a su concepto de la decadencia: «Si yo tuviera que hacer un símbolo de la decadencia hablaría de las medias negras caladas y de cómo han exaltado y hecho pluscuamperfecta la carne de la mujer». La decadencia como arte, como artificio. Dice Ramón que la naturaleza creó a la mujer sin medias. El arte completa la obra. El erotismo de las medias, negras y caladas, se impone a la desnuda naturalidad. Ramón asimila la palabra decadencia —de connotaciones eróticas— y proclama: «Seamos de la decadencia. ¡Basta saber que es encantadora!» Para un clásico, según Ramón, cambiar, transformarse, es una forma de degeneración, opinión que ridiculiza, pues degenerar es permanecer, envejeciendo. Lo nuevo no puede ser decadente. Lo decadente es lo anciano.

Se acusa a la nueva literatura de falta de probidad, de artificio. Para defenderse a sí mismo, y a la nueva literatura, Gómez de la Serna recuerda los nombres de Nietzsche, Wagner, Baudelaire. «Se cita como a juglares a Nietzsche, Wagner, Baudelaire... Este alegato se destruye citando la parte indiscutiblemente sincera de su vida, su correspondencia, esa correspondencia de los hombres extraordinarios que se creen con derecho a violar el porvenir...» En tales páginas hay verdad y no artificio. La nueva literatura es más íntima, más desgarrada de lo que parece.[16] Bajo la apariencia del arte, la procesión va por dentro: «La literatura personal, verdaderamente personal, está obligada a vivir residenciadamente en sí misma. Tanto por el público como por sus arrendatarios». Hay aquí una alusión al exilio interior del escritor de fondo. Y una gran paradoja de Ramón, escritor exterior que se divertía, perdiéndose en el juego. De la enajenación de superficie, de artificio, volvía a la residencia interior, a la soledad que cerca al escritor. Se enfrenta con el «burgués», contra quien descarga sus fobias y sus iras. «El burgués tendría que hacer un esfuerzo mayor a sus esfuerzos usuales: aglomerar más sangre en el cerebro, y esto es imposible porque la tiene toda agolpada en el estómago, donde no le da abasto.» Ramón todavía joven, no se ha convertido en esa caricatura de sí mismo que es el escritor situado, un buen burgués, ridículo.

Alude Ramón a las muchas dificultades que acechan a la nueva literatura: «En cuanto a los arrendatarios se pagan del público, y la revista y la prensa se niegan a toda obra verdaderamente personal». La nueva literatura se expresa en revistas creadoras, financiadas por ella misma y de discreta distribución. A las grandes revistas y a la prensa de prestigio sólo llegan los consagrados, cuando ya no tienen nada que decir y viven de sus tópicos e ideas puestas a interés. Mientras a los jóvenes se les silencia o se les ignora. «Si alguna vez figura un literato personal es cuando deja de hacer literatura

[15] *Frente a esta filosofía decadente, obsérvense los principios enérgicos del* Manifiesto del futurismo: *I. «Queremos cantar el amor al peligro, a la fuerza, a la temeridad»; II. «Los elementos capitales de nuestra poesía, serán el coraje, la audacia y la rebelión».*
[16] *Leáse* Automoribundia.

insobornablemente personal y se hace discreto.» Ramón considera a los rotativos como «el gran latifundio del siglo XX», donde «sus intelectuales de nómina hablan como estudiantes de filosofía y letras o como doctores, casi todo ortodoxo, pues hasta se ha creado un revolucionarismo ortodoxo».

El nuevo arte pronto es asimilado por el arte establecido. «Ha aparecido la falsificación de la literatura personal. Debido a la expectación del público, aprovechando la claridad con que se ofrecen los procedimientos, han nacido las *incubadoras mecánicas.*» Aquí el humorismo ramoniano se hace crítica sarcástica y denuncia a aquellos listos, situados, que se aprovechan siempre de las rentables invenciones. El arte nuevo, exquisito, conquista al gran público, se industrializa. La copia banaliza al modelo y se repite hasta el cansancio. ¿Cómo hacer para que el arte revolucionario sea al mismo tiempo popular? Por supuesto, no bajando la calidad del arte, sino subiendo la cultura del pueblo.

Al final de su discurso-manifiesto, resume Ramón Gómez de la Serna las características de la nueva literatura: individualista, verídica, monista. En la contradicción señala: «Hay que escribir siempre como haciendo testamento». Y más abajo: «Escribiendo sin pensar la nueva literatura tiende a ser lo menos literaria posible». «Crece en un medio adecuado: en pleno panteísmo, en plena revolución pintoresa.» De Sainte-Beuve a Ramón. En el colofón, de fe revolucionaria y de misticismo en el arte, proclama Ramón: «Yo lo espero todo de la nueva literatura, porque en principio reniega de todos los sedentarismos, hasta de los libertarios cuando se detienen en su insurrección».

2. La práctica de la escritura ramoniana

2.1. *La greguería: un «desvío» de la poesía y de la prosa (*)*

La greguería es la fusión, a veces no armónica, distorsionada, del humor y de la metáfora. Inspiración poética y juego de ingenio. Trastoque. Asociación de ideas. Dislocamiento. La greguería no es el aforismo; falta la seriedad y sobra el humor. Más que de un fondo filosófico, se alimenta de una sensibilidad poética. En la greguería subyace el juego de la creación. Es un microcosmos de intuición y experiencia, el uni-verso esencial. Es la reducción extrema al fluir constante del escritor. Ramón, que siempre escribía literatura, hasta cuando hablaba o se explayaba en el gesto, se resumía en la greguería. Este género es compendio y también epitafio de la escritura.

Ramón presentía que la facilidad del escribir deviene en monotonía de una prosa fluida pero roma. No hay ingenio en el exceso, sino aburrimiento. ¿Cómo escapar a la «normalidad» del lenguaje, a la trivialización de la prosa que no cesa? Sacralizando la imagen, metaforizando la realidad. Su «desvío»[17] fue la greguería.

(*) *Principales ediciones de greguerías: Prometeo, Valencia, 1917 y 1923. Saturnino Calleja, 1919.* Cruz y Raya, *1936. Espasa Calpe, Madrid, 1943, 1960, 1968, 1972, 1977, 1985. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1940. José Janés, Barcelona, 1947. Anaya, Salamanca, 1969. Salvat, Barcelona, 1972, 1973, 1978, 1986. Cátedra, Madrid, 1979, 1981. Orbis, Barcelona, 1984.*

[17] *Lo empleo en el sentido formalista, pero también como alejamiento de la senda común, como extravío. De aquí ya sólo hay un paso al desvarío, a la invención absurda.*

En la metáfora primera, el término real se iguala con el término imagen. En la greguería primaria, el término real se iguala con una imagen, que es a su vez objeto real, distorsionado, humorístico, con respecto al término real.

Si la poesía es el arte de eludir directamente la escritura normal de la prosa, la greguería alude a una prosa que se apocopa y metaforiza, que sin los formantes de la poesía (medida, ritmo, rima) deviene en poesía «especial», a veces en imagen sin sensibilidad poética, en humor. La greguería es la fracturación de la prosa sin crear el verso. Es así un género híbrido como todo género nuevo. La forma de la escritura es prosística pero la forma del contenido (la metaforización) es poética.

La metáfora modernista buscaba imágenes que embellecieran la realidad. Agotados los colores y los epítetos [18] la poesía buscaba nuevas formas para sustituir a la realidad. Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez descubrieron un nuevo universo poético, que sin embargo se alimentaba de tópicos en adjetivos e imágenes.[19] Todas las revoluciones son rupturas con el presente y enlace con el pasado, con el renacimiento o la clasicidad. La revolución modernista lo fue más en las formas métricas [20] que en el vocabulario poético o en la imagen. La revolución imaginista será intensificada por la vanguardia; por Ramón Gómez de la Serna y por todos los «ismos» muchos olvidados pero revisables, entre los que destacan el creacionismo de Huidobro, Gerardo Diego y Larrea.

Los vanguardistas, con Ramón a la cabeza, descubrieron metáforas, preciosas como diamantes, que no supieron pulir. Fueron creadores coleccionistas de imágenes antes que artistas. La orfebrería de las metáforas, la elevación a obra perenne, corresponderá a los poetas de la generación de 1927. A los vanguardistas se deben nuevas metáforas, que en su afán de innovación, a veces, rondaban el absurdo. (El absurdo es un humor que ha perdido la ternura, una nueva metafísica.)

Algunas máximas estéticas de los vanguardistas o metáforas aventuradas eran greguerías.[21] Gómez de la Serna dio una salida humorística a una metaforización de fuegos artificiales que se extinguía en breves luminarias. El humor recreó las imágenes abusivas y muertas.

¿Qué es una greguería? La simplificación ramoniana greguería = metáfora + humor responde a la pregunta y no responde. ¿Es la greguería una imagen suelta, el embrión de un poema que no fue? ¿Es una pirueta lírica? ¿Un aforismo? ¿Un prosema? ¿Es una frase ingeniosa? ¿Acaso un refrán lírico?

Para ser un aforismo le falta a la greguería profundidad y le sobra ligereza. El aforismo, filosofía elemental, asistemática, nace del pensar de corazón. Antes que la metáfora, figura externa, expresión exquisita para eludir la realidad, representación de las palabras, utiliza recursos interiores, de pensamiento, principalmente la antítesis y la paradoja. Sirvan de ejemplo los mejores pensamientos de Pascal, las máximas de La

[18] *El vocabulario, ornato, que hace posible la torre de marfil, criticada por Ramón en su texto sobre* La nueva literatura.

[19] *Veáse el estudio del vocabulario en Rafael Ferreres,* Verlaine y los modernistas españoles, *Gredos, Madrid, 1974.*

[20] *Sirvan de ejemplo los atrevidos y logrados experimentos métricos de Rubén Darío.*

[21] *Véanse los manifiestos y aforismos o máximas estéticas de revistas como* Vltra.

Bruyère o La Rochefoucauld, el escribir de Unamuno y Bergamín, los aforismos poéticos de Valéry o Juan Ramón, los aforismos existenciales de Cioran...

En el aforismo la experiencia es elevada a máxima moral. Se exige brevedad en el discurso, concisión en las ideas. Vida y razón se resumen en una frase sintetizadora. Sobran los adornos. La belleza no está en las palabras o las imágenes, sino en el equilibrio (o desequilibrio) de las ideas. Cuando la paradoja profundiza en el desequilibrio se alcanzan los umbrales del absurdo, el disparate. Aquí el aforismo enlaza con la greguería. El aforismo poético, y ligeramente irónico de Bergamín, es heredero de Unamuno y de Gómez de la Serna.

La greguería se parece al aforismo en la forma, en la brevedad. Pero se diferencian en el contenido. Ambos tienden a la comprensión del universo, a su resumen; el aforismo por el pensamiento; la greguería por la metáfora.

El refrán es la expresión de la experiencia sin el primor literario del aforismo. Muestra la voz de la realidad. Es semilla en forma y contenido. Asequible a las entendederas del pueblo. A veces peca de vulgar. El refranero español es uno de los mayores documentos de filosofía de la experiencia y del lenguaje. Alimenta el contenido de la *Celestina* y del *Quijote* y a través de Gracián, tallado con el cincel barroco, llega hasta los moralistas franceses y filósofos alemanes como Schopenhauer.

En la greguería hay algo de observación directa de la realidad que la emparenta con el refrán; pero mientras que la experiencia en ésta es de sentido común, en la greguería hay una experiencia de ingenio, un hallazgo de semejanza ocurrente, que el escritor ha visto y los demás no. Toda greguería es, pues, un descubrimiento de la realidad observada por comparación. El refrán intenta una brevísima lección de experiencia, generalmente pesimista; la greguería es la instantánea chocante de dos realidades, el juego travieso del ingenio. En el refrán destaca la prosa roma, sin florituras literarias, un conceptismo casi esquemático; mientras que la greguería es salvada de la vulgaridad por el fino lirismo que subyace bajo el juego.

La greguería es, evidentemente, una frase ingeniosa. También lo es un brevísimo chiste sin valores literarios. ¿Qué tiene la greguería? La gracia alacre de la ligereza, la emoción lírica, como una mariposa enclaustrada en la resina.

Ramón Gómez de la Serna define: «La greguería es el atrevimiento a definir lo que no puede definirse, a capturar lo pasajero, a acertar o no acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos».[22] Conocimiento del mundo por medio de la visión poética de la realidad. Comprensión de lo efímero que se hace perdurable en la greguería. ¿Qué sobrevive al desastre del tiempo? ¿Las ideas? ¿Las palabras? ¿Las imágenes? ¿Qué permanece a la muerte de la cultura? Afirma Ramón: «Las ideas serán verdaderas una temporada, las glosas serán aburridas, las tesis se quedarán tontas; pero las acertadas metáforas serán florecillas de los siglos, así como de desaparecidas generaciones sólo queda apenas una fíbula». Ramón proclama la muerte de las categorías absolutas y el triunfo de lo efímero poético, de sus greguerías. Frente al fasto discursivo, elige la sencillez, la simplicidad franciscana.

22 *Ésta y las siguientes citas de Ramón Gómez de la Serna están entresacadas del prólogo que escribió para la selección de* Greguerías, *publicadas por Espasa Calpe.*

La greguería es un juego poético. Tiene algo de adivinanza «adivinada», de travesura infantil; «La i es el dedo meñique del alfabeto». «—¿Por qué corren las nubes?» «—Porque van a su casa a comer». A veces tocan la intrascendencia. No caen en la vulgaridad, por el instinto poético de Ramón, por la metáfora que como un albornoz cubre las carnes de la realidad: «La nata es la mejilla de la leche». «El melocotón es un rubio con raya en medio».

Leer una greguería es como comerse una aceituna rellena. Leer muchas, seguidas, es agobiante. Hay fino ingenio en escribir: «Un reloj se suelta la corbata antes de dar la hora». «El despertador es el zapatero de los sueños». O «La calavera es un reloj muerto»; aquí el reloj es un tema donde se inspira y observa, pensamiento y juego. En ocasiones la metáfora impregna de lirismo la frase: «El agua se suelta el pelo en las cascadas». «En el río pasan ahogados todos los espejos del pasado». «Las estrellas telegrafían temblores». «El jardín esconde en su pecho las violetas».

No estaba en la cuenta de Ramón esculpir máximas. Las frases importantes eran demasiado grandilocuentes para su gusto juguetón, intrascendente. Poeta en prosa, de frases ingeniosas y no de poemas, vendedor de imágenes, a veces triviales, amigo de las piedras preciosas, pero también chamarilero. Escapaba de las sentencias, pesadas como losas, del aforismo donde confluyen la profundidad filosófica y la sensibilidad poética. Ramón era tremendamente superficial —curiosamente buscaba hondura o ingenio en la superficie—, en ello residía su manera original de ver y escribir. Le asustaba el pensamiento trascendente y con el temor disimulado en humor (que era una defensa) venía a dar en la piel de la vida, en el traje y la máscara festiva. A veces entre tanta hojarasca de greguerías, vivas algunas, definitivamente muertas muchas de ellas, porque el tiempo las ha desgastado, leemos ésta, que es un resumen, una confesión más allá de la caza de ingeniosidades: «El escritor quiere escribir su mentira y escribe su verdad», tan cercana a la forma y fondo de un aforismo.

Las greguerías son burbujas de jabón, muy llamativas, que pronto se disuelven, mientras el aforismo permanece. Una imagen que no encierre un hermoso pensamiento, una sensibilidad poética, es un vidrio de colores y no un diamante. Cuentas de cristal son muchas de las greguerías ramonianas. La obra de un gran poeta, Garcilaso o Cernuda, Góngora o García Lorca, se mantiene por una especial sensibilidad, por la adjetivación o por unas pocas imágenes. Es tremendo el esfuerzo creador de Ramón dejándonos una herencia de miles de metáforas. No se puede ser genial todos los días, a cualquier hora que el talento se ponga a enhebrar greguerías.

Expresiones de la espontaneidad, ocurrencias en la asociación inmediata, las greguerías no son reflexiones. No llegan a ahondar en el cerebro, por eso no son pensamientos. La escritura responde como un reflejo rápido a la curiosidad, como una instantánea que refleja la cara plana de la vida, la inmediatez vulgar, salvada por el humor o el lirismo. «De la veleta salió la ruleta», «Las mesas de billar se sostienen sobre cuatro patas ortopédicas», «La F es el grifo del abecedario», «Los claveles blancos estrenan la más fina ropa interior», «Micrófono: oreja de todos», «Los relojes despertadores pueden llegar a producir taquicardia», «Las manicuras meten nuestras manos en remojo como si fuesen de bacalao», etc. Observación. Asociación de ideas. Respuesta (greguería) inmediata.

Ramón, barroco exterior, en antítesis y en contrastes, cae en la paradoja, propiedad del barroco interior. Su estética es de superficie, disimula o engalana los problemas. La realidad y la imagen se corresponden jovialmente en sus metáforas. No hay contradicción que rompa la mascarilla estética y descubra la verdad tras la apariencia barroca. Ramón nunca intenta profundizar, no es su propósito. La estética de sus greguerías es como una ligerísima piel, casi transparente. Por debajo de ella no hay nada. La greguería se manifiesta así como un arte de la palabra y la metáfora y no como un pensamiento o máxima, donde el contraste, la antítesis y la paradoja son fundamentales. A veces llega a la concisión más elemental: «Exceso de fama: difamación», a una conclusión tan barroca como: «Pensamiento consolador: el gusano también morirá» o a la bella consideración poética: «En el rubor está la preconcepción de la rosa». Pero la mayor parte de las greguerías se resuelven en humorismo amable: «Huevos al plato: antifaz blanco con ojos amarillos», «Yo no seré "ga-gá" porque yo seré "ja-ja"», «Asomaba por su descote una delicada puntilla de caja de bombones», «El tintero que se vierte pone en salsa todas nuestras ideas»...

2.2. *La trivialidad como categoría estética*

La greguería es trazo esquemático de poesía, espina dorsal en prosa. Núcleo de inspiración y al mismo tiempo migaja. Un derroche de talento por hallar la metáfora precisa, despojada de todo el soporte de oraciones y palabras que hacen posible la prosa fluida. La greguería requiere la brevedad y su ingenio es la chispa que une o disloca las semejanzas. La prosa es cortada por el talento de Ramón, reducida a segmentos mínimos, agujereada; dirá él: «La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba y las ideas también. Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria». Ramón escribe contra la seriedad de la prosa anterior, encorsetada por las ideas sublimes y la retórica. Busca la ligereza, música alegre del verso diluido en la prosa. Ramón no estaba contra el modernismo, como algunos críticos han insinuado,[23] es hijo de él, de muchos de sus planteamientos estéticos. Combatía el estilo decimonónico de escritores (habladores), huero y solemne, de frases amplias, perífrasis que no dejaban ver las ideas. Contra la desmesura, la brevedad; contra la prosa desparramada y vulgar, la metáfora esencial. Sobre su arte de entender la escritura, prosigue Gómez de la Serna: «Todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido. Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como destrenzando todos los cordones y los nervios, como despeñándose». Intención moderna de descoyuntar la prosa —como en pintura hará Picasso— reduciéndola al esquema esquelético, deshumanizado, de huesos y nervios. Sobre la carne de la prosa, el discurso o la descripción. Al texto se le despoja de literatura y se le reduce a frase de ingenio, que en el jugar de imágenes e ideas, en el perspectivismo, da una réplica artística de la realidad.

[23] *Como Guillermo de Torre en «El 98 y el modernismo en sus revistas» de su libro* Del 98 al modernismo, *Gredos, Madrid, 1969, que escribe: «Con* Prometeo, *1908, de Ramón Gómez de la Serna, se inicia ya otra época». En 1908, todavía no están fijados los límites del modernismo, ni mucho menos.*

Ramón no entiende la literatura como un deber mesiánico que sirva de crítica y transformación de la sociedad. Nada más alejado de sus presupuestos estéticos. No cree en la literatura comprometida. Para él escribir es un divertido juego. Ramón es un creador que goza «inventando» literatura. Este derroche de ingenio, cae muchas veces, en la nimiedad, en la fruslería. Él se defiende contra esta crítica: «Afirmar lo que de trivial hay en el hombre es inducirle a no ser riguroso, ni desleal, ni malo, ni fanático, ni inconmovible para nada ni ante nada. Aceptar la trivialidad es hacerse transigente, comprensivo, contentadizo. Nada más solucionador que la trivialidad hallada, cultivada, comprendida y asimilada hasta la temeridad». Consideramos la «boutade» desafiante de estas líneas, los deseos de «epatar» al burgués por parte del buen burgués que era Ramón. No olvidemos la sinceridad artística que había en tales afirmaciones. La trivialidad es el vuelo simple que se esfuma de la realidad. Dista de ser vulgar. Es intrascendente y refinada. Es el capricho de un niño bien, amable y calavera que no quiere complicarse la existencia. Para él escribir es un juego y no una pasión, en el doble sentido de sufrir y amar. Hace una filosofía de la trivialidad y la eleva a categoría vital cuando escribe: «No los principios abstractamente revolucionarios, sino la trivialidad admitida será lo que cree la libertad espiritual, resolviendo todos los problemas insolubles, que serán solubles más que por la solución por la franca disolución, por la incongruencia y las pequeñas constataciones que apenas parecen tener que ver con ellos». La trivialidad derrocha el talento de Ramón. Crea infinidad de imágenes y piedrecitas de colores, montones de ingeniosa bisutería. Tanto elogio de la trivialidad no le impide ser paradójico «resolviendo todos los problemas insolubles». Ramón intenta simplificar la prosa, reducirla a la esencialidad, pero no por medio de la frase sencilla, de las palabras, sino a través de un método barroco, condensando la prosa en la metáfora. Afirma Ramón: «Yo he permitido el desorden, la descomposición, el barroquismo sincero, y esto desde hace años, es decir, mucho antes de que fuese todo un poco barroco, ¡un poco barroco! ¡Qué cantidad de cuquería hay en eso de que sólo sea un poco, casi un pecado mayor que el de que no lo fuese nada!» Barroquismo de simplificación de imágenes, desmontadas de la prosa continua y complicada, resumido en la greguería.

Ramón quiere que su barroquismo no sea del siglo XVII sino moderno. Su revolución estética la emparenta con la revolución científica del momento: «La literatura se vuelve atómica por la misma razón por la que toda la curiosidad de la vida científica palpita alrededor del átomo, abandonadas más amplias abstracciones buscando el secreto de la creación en el misterio del átomo». El universo inaprensible del siglo XVII es sustituido por el átomo estudiable del siglo XX, la trascendencia de nuestros clásicos, por la curiosidad.

La visión ramoniana de la realidad es fragmentaria. El espejo del universo se ha roto. Sus pedazos reproducen y multiplican la misma realidad. Las greguerías son las imágenes de la realidad rota. Escribe Ramón: «Las pequeñas obsesiones del presente —que son la primera sustancia albuminoidea del pasado—, las insistencias del mundo adquieren valor vital en las greguerías. Las cosas pequeñas tienen valor de cosas grandes y merecen la fijeza del escritor, que no puede rechazar lo atómico para dedicarse a lo supuesto o a lo abstracto». En vez del universo inaprensible, la investigación poética del microcosmos. ¿Lógica o absurdo? En su relación, a veces coherente, muchas dispa-

ratada, está el secreto de la greguería. Sólo en una persona tan extraordinaria como extravagante, en Ramón Gómez de la Serna, donde convivían el poeta íntimo y el periodista exterior, el filósofo del absurdo y el humorista, podría engendrarse el ingenio y novedad de sus greguerías.

Como el payaso que después de sus actuaciones hilarantes le cruza la melancolía, Ramón confesará: «... pues yo no tengo presunción ya que en toda greguería sólo veo el optimismo de mis gusanos futuros». Por el humor negro, podría haber descendido a los fosos quevedianos, pero no era éste su propósito, ni estético ni humano. Le sobraba buenhumorismo y le faltaba el ácido sarcasmo, el resentimiento destructivo y creador de algunos genios airados. Con Ramón no puede uno enfadarse. Leyéndole se le perdonan todas sus muchas travesuras estéticas. Su literatura no es una meditación, sino un juego de infinitas sorpresas. Al final, ninguna idea, cáscaras de palabras rotas, imágenes fugaces, espejillos, donde en un momento brilla el sol.

Entre otras muchas definiciones sobre la greguería, dadas por Ramón, recogemos ésta: «Desde luego es la imagen de la imagen,[24] la imagen singular, sin regla, pues no es la dislocación, ni una serie de adjetivos, ni nada valente por definición, sino "todo" si se tiene en suerte y se encuentra la cifra del premio nuevo, cuyo número es el perfecto azar sin posible trampa porque es lo único que resuelve los jeroglíficos del alma». La greguería es la unidad mínima y máxima de la escritura ramoniana. Todos sus libros se sustentan sobre ella, arena sobre arena, sin crear masa, átomos que no forman moléculas. Las greguerías son imágenes distintas que se suman en una prosa de luces, como fuegos artificiales que estallan en la noche. En las obras de Ramón, no interesa el resultado global, sino la calidad de la página, quintaesenciada en el prodigio de una greguería. Sobre la narración, domina el estilo creador; sobre el discurso, la síntesis de la greguería.

El estilo de Ramón es exagerado. Todo estilo lo es. Hipertrofia, peculiaridad. Además, la aportación de Ramón a la literatura, está en su originalidad creadora, en su greguería como punto y génesis de su escritura. Había en él una intención de «epatar» al lector, deslumbrándole con la imagen sorprendente. ¿Hiperbólico? Sí, pero también finamente poético. No es una exageración inflada en el chiste fácil, sino la imagen fugaz que se descompone poéticamente. El humorismo se equilibra en la poesía. El fuego fatuo, no se estupidiza en la ocurrencia. Apagada la luz, brevemente, brilla el resplandor de la metáfora. «La bombilla que se funde nos gasta una broma de fotógrafo al magnesio», escribió Ramón. Muchas de sus greguerías, pasada la actualidad del tiempo que las inspiró (bastantes no eran más que noticias poéticas, fogonazos de curiosidad), se han apagado como bombillas fundidas. Otras brillan todavía con intensidad, en sus textos, en las páginas de la vanguardia, en la poesía de la generación de 1927. En sus discípulos e imitadores; en sus epígonos y hasta en sus enemigos estéticos. Sobre la vulgaridad graciosa de greguerías como: «El violín colgado parece un pollo asado», «El camello tiene cara de cordero jorobado», «La morcilla es una transfusión de sangre con

[24] *Sobre la imagen, véase Gerardo Diego, «Posibilidades creacionistas», en* Cervantes, *Madrid, octubre de 1919.*

cebolla», la gracia poética de estas otras: «Las golondrinas entrecomillan el cielo», «En la noche alegre la luna es una pandereta», imagen lorquiana también, «El acto más bello de la playa es ver cómo se quita las medias de arena la mujer bonita». Exageración, cercana al chiste fácil, aunque con ingenio en greguerías como las siguientes: «Era tan alta la nieve que todos andaban en calzoncillos», «En las pantorrillas de la mujer blanca sonríen las mejores angulas», «El manco de los dos brazos se quedó en chaleco para toda la vida».

2.3. *Los antecedentes de la greguería*

¿Es la greguería un *haikai* en prosa? Así lo vio Ramón: «Si la greguería puede tener algo de algo es de *haikai* pero *haikai* en prosa, así como es una casida menos amorosa que la casida». Pero el *haikai* es brevedad, hondamente poético, imagen instantánea, interior, delicadeza sin la grosería del humorismo. Ramón lo ha definido en su estilo, como una greguería más: «El *haikai* es sólo rocío de greguería, seda de una oruga que se nutría como de hojas de morera de hojas de greguerías». Obsérvese la brevedad y el candor del *haikai,* en ejemplos recogidos por Ramón: «Siembra de ensueño / para todos de día; / luna de otoño», «Brisa marina. En la vacía barca / un cangrejito», «Un gramo de arena / en la concha; playa dorada». O estos otros: «Al caer la camelia saltaron unas gotas de agua fresca», «El gran espejo me mira con sus ojos glaciales de destino».

También encuentra Ramón antecedentes de la greguería en las casidas arabigoandaluzas. Aunque su temática es generalmente amorosa, sin embargo encuentra «greguerías» sobre cosas y paisajes. Sobre la luna: «La luna es como un espejo cuya alinde ha sido empañado por los suspiros de las doncellas». Sobre el ocaso: «La tiniebla se bebe el rojo licor del crepúsculo». Sobre la nuez: «Es una envoltura formada por dos piezas tan unidas que es linda de ver: Parecen los párpados cuando se cierran en el sueño». Sobre el río: «La estrecha cinta parece un pespunte de plata en una túnica verde». Son casi greguerías. Les sobra lirismo y les falta humor. Ramón establece distancias para definir lo que es la greguería: «No es lo demasiado poético, ni lo demasiado chabacano».

Cita a varios autores de prestigio como antecesores en el uso de las greguerías: Luciano; Eurípides («La miel es el trabajo público de las abejas»); Horacio, cuando llama saleros a los ojos; Shakespeare, cuando dice: «Los ojos son los locos del corazón»; Pascal: «Los ríos son caminos que andan»; Quevedo, «Los ojos pequeños tienen niñas y los grandes mozas»; también Góngora, Víctor Hugo, Francis Jammes: «El sauce es un aguacero de verdor»; Heine, Hebbel.

Ramón critica, desde su amor propio, que se recurra a Jules Renard como el verdadero precursor de la greguería. Lo llama malevolencia de aquellos que quieren desacreditarle robándole la patente de invención. Distingue entre algunos pensamientos sueltos de Renard, metáforas y observaciones aforísticas que se repiten y sus greguerías. Hasta la edición del *Diario* de Jules Renard, en 1927, no se vulgarizan sus pensamientos cortos y las greguerías comienzan en 1910.

Cita a Saint-Pol-Roux que hizo algunas definiciones greguerísticas: «Comadrona de luz: el gallo», «Los árboles cambian entre sí pájaros como palabras».

Encuentra greguerías en José Zorrilla, Paul Verlaine, Chejov, Paul Valéry, Bernard Shaw; Rubén Darío («El peludo cangrejo tiene espinas de rosa»); Cocteau («El diamante es un hijo enriquecido del carbón»); Huidobro («Los ascensores suben como el mercurio de los termómetros»); García Lorca («Enjambres de ventanas acribillan un muslo de la noche» o «La luna tiene un sueño de grandes abanicos»).

Menciona a los autores del pequeño poema, donde encuentra una acción disolvente, cercana a la greguería: Aloysius Bertrand, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Oscar Wilde, Max Jacob. Ramón, ¿tiene la intención artística de escribir greguerías o las escribe porque le salen, naturalmente? Nada más personal y premeditado que el estilo. La greguería es un género atómico donde la prosa y el verso se unen y destruyen, donde la imagen se eleva sobre la palabra. Género intencionado y culto. La greguería es una reflexión sobre el espejo del agua, sobre la superficie. No se ahonda en el pensamiento. El artificio barroco se reduce al juego de las palabras. Escribe Gómez de la Serna, en clave de poética, también de justificación: «Yo me he permitido el desorden, la descomposición, el barroquismo sincero, y esto desde hace años, es decir, mucho antes de que fuese todo un poco barroco...» ¿Barroquismo sincero? Ramón se toma en serio su juego, conscientemente. El barroquismo exterior, no es en él moda o diletantismo, sino el arte elegido libremente. La metáfora es como una perífrasis para evitar la palabra directa, la naturalidad. En la metáfora, siempre barroca, el arte se superpone a la vida. Las greguerías son las mascarillas artificiosas que esconden las palabras. En Ramón, el juego exterior es su verdad artística. No le interesa la verdad profunda.

He aquí otros propósitos de su poética: «Cumple este género el deseo de disolver que hay en lo profundo de la composición literaria, el mayor deseo que hay en la vida y el que prevalece siempre en definitiva», «Dediquémonos a la diversión pura y diáfana, que defiende la vida y la aúpa», «El día en que la vida esté llena de verdaderas diversiones se habrá acabado el rencor maligno y todos los monstruos que crea el aburrimiento». Poética destructiva y creadora. Poética lúdica. Ramón está lejos de la literatura humana, profunda. Aboga por una literatura deshumanizada,[25] destruida por el artificio en greguerías, recreada. Más allá del aparente juego infantil, subyace, en lo hondo, un pesimismo barroco. La vanguardia culmina el cansancio barroco de la literatura y lo destruye para renacer de la atomización. Dice Ramón: «La única manera de avanzar en arte y de contar mayores distancias es innovando. Si no, no saldríamos del mismo sitio, del mismo ladrillo, de la misma lápida célebre».

Gómez de la Serna tenía el presentimiento de que se le acusaría de trivialidad. Quitar el pensamietno de la literatura, reducirla a expresión, metáfora, conlleva el riesgo de dejarla en apariencia, en nada. La greguería es un extremismo de la imagen sobre la palabra, la pérdida del equilibrio a favor de cómo se dice. Pero la literatura es más que un arte plástico, de imágenes. Una literatura sin hondura interior, desconectada del humanismo, deviene en nadería. El fulgor de la moda dura unos días. La moda es lo más actual, pero continuamente necesita devorarse a sí misma para estar en la modernidad. La metáfora es una invención sobre la realidad, que pierde su vigencia

[25] *«La gente nueva ha declarado tabú toda ingerencia de lo humano en el arte», escribió Ortega, en la obra ya citada,* La deshumanización del arte.

estética al hacerse por el uso, lugar común. La literatura nueva, sustentada en las metáforas más atrevidas deviene, al fin, en literatura muerta si sólo hay metáforas y no palabras, modernidad y no humanismo. Para que la modernidad sea clasicismo futuro, es decir, modernidad perenne, precisa equilibrio en el texto, ajuste entre forma y contenido. (Acudo a estos términos tan desacreditados por la verborrea formalista, para revalorizarlos.) Ramón tiene la soberbia humildad del payaso cuando escribe.

2.4. *¿Greguerías o ramonerías? De la creación a la automoribundia*

Por modestia, o por sentido del humor, Ramón Gómez de la Serna no puso a sus peculiares invenciones el nombre de ramonerías. Si miramos al diccionario y a lo que son las greguerías, hubiese sido una denominación acertada. Si por curiosidad consultamos el D.R.A.E. leeremos: Ramón: 1. «Ramojo que cortan los pastores para apacentar los ganados en tiempo de mucha nieve o de rigurosa sequía»; 2. «Ramaje que resulta de la poda de los olivos y otros árboles». Ramonear: 1. «Cortar las puntas de las ramas de los árboles»; 2. «Pacer los animales las hojas y las puntas de las ramas de los árboles, ya sean cortadas antes o en pies tiernos de poca altura». Ramón el sustantivo y ramonear el verbo. ¿Qué son las greguerías sino ramas, frases, puntas del discurso, ramaje de la poda de la lengua, ramonerías? Armado de tijeras cortaba Ramón las puntas más tiernas, poéticas, y más ingeniosas del árbol de la escritura. Sentado en un sillón indagaba las cosas más tontas, filosofía elemental, poesía del sentido común. Hacía los descubrimientos más bellos e inútiles. Meta-física de autor por casa, metáfora en la forma o ultra-poema en el contenido, unidos en la chispa metafórica. Ramón cuidaba su árbol de la lengua con el mimo de cada día y le sacaba sus mejores hojas, las más tiernas, casi florales, en las ramonerías que cortaba o escribía.[26]

En Ramón la calidad de página se elevaba a la quintaesencia en la calidad de línea, en el milagro instantáneo y luminoso de la metáfora. Su prosa se resume en un retablo barroco, repleto de imágenes, resplandeciente de oros u oropeles. Tal abigarramiento cansa. No se pueden leer seguidas muchas greguerías sin caer en el fastidio. La prosa de Ramón es excesiva en especies o deslumbramientos. Fatiga al paladar, escuece al gusto. No hay en ella equilibrio ni discurso sosegado. Su prosa se fractura en múltiples imágenes, en una luz explosionada de fuegos artificiales, que en su brevedad, tampoco alcanza la cima de la poesía. Ramón es un inventor de metáforas que no engarza, que las deja huérfanas, perdidas a su destino incierto, fuegos fatuos que brillan un momento y desaparecen.

El aforismo nace y muere en sí mismo. Es unión de contrarios, intensidad. Soplo de vida o epitafio. Rayo que traspasa o perfumada rosa. Breve pasión estremecida por el escepticismo. En el aforismo el deseo poético, la ingenuidad, es traspasada por la duda filosófica. Es un poema destruido en filosofema. A la greguería, le falta íntima pasión. Es un juego infantil como un acertijo, basado en asociaciones ingeniosas, que a veces eleva la vulgaridad a un vuelo corto de poesía.

26 *Hasta el final de su vida siguió Ramón escribiendo greguerías, según puede comprobarse en la lectura de los dos* Diarios póstumos, *que nos han llegado, tan mutilados.*

«¡No somos nada! Es terrible e irreparable que se le salga al tirante uno de sus broches». Lo que parecía, al principio, una intensa reflexión metafísica acaba en la misma broma, en el disparate frívolo. Ramón es un escritor barroco que intenta romper la rígida máscara mortuoria de la existencia mediante el esbozo de una sonrisa. Es un humor que quiere ser inocente pero que es trágico, tocado por el aire del absurdo. «La calavera tiene ya ojos de fondo de tierra; miran por ella los agujeros de los grillos y de los ratones.» En la calavera, ninguna huella del alma; sólo una caricatura macabra. El humorismo es una autodefensa contra la angustia. El buenhumor es un antídoto vital contra el malhumor. Sólo los necios no sufren, aquellos que ni sienten, ni piensan. Un poeta latente como Ramón, tiene una gran sensibilidad para gozar y para sufrir. El humorismo es el bálsamo contra el dolor de vivir, el salto a la ilusión creadora sobre los marasmos del tedio. El juego ramoniano hay que leerlo en el contexto de la creación incesante, un acto vital frente a la nada de la página en blanco, frente a la muerte. Se equivocan aquellos que sólo ven en Ramón al escritor feliz e intrascendente, al artista circense de la pluma y de la lengua. Había en él una fina sensibilidad, dolorida a veces, curada por el humor y no por otra medicina: «Le sacaron la medicina del frasco en que estaban todas las medicinas para el corazón, pero no le sirvió».

Ramón segrega greguerías, ingenios de pluma y lengua, para evitar la confesión del pensamiento esencial, la poesía íntima que él desarticula con el humor y que vende como metáforas en el Rastro de su literatura. Da un rodeo para evitar el poema esencial. Con la ironía diseca las metáforas. Las greguerías de Ramón, nacidas muchas de ellas de la asociación de ideas, no son tan espontáneas como puedan parecer. Hay un juego, y riesgo, continuo por buscar lo sorprendente. No es una escritura natural sino muy artificiosa, tremendamente barroca. (De un barroquismo no interior y trágico, sino exterior, lúdico.) Pero nadie, ni siquiera el humorista más ingenuo, juega con la sombra de la propia muerte sin temerla. Ramón derrochaba intranscendencia creadora como remedio contra el desasosiego íntimo en el que no quería entrar. La greguería era un hábil invento para disolver la hiel de la filosofía, el dolor de pensar, en el agridulce humorismo, un arreglo entre el sentido trágico de la existencia y las ganas de vivir, en cuyas componendas ya había andado Ramón de Campoamor. Pero lo que en este Ramón es poesía de vuelo corto y filosofía práctica de andar por casa, es en Gómez de la Serna metáfora arriesgada, ingenio literario.

Gómez de la Serna no pretendía ser un pensador, ni siquiera un poeta. Era un escritor que incansablemente generaba literatura.[27] Un creador continuo de novedades, cazador de greguerías: «Atrapamoscas de la greguería, tengo que pasarme muchas horas con el brazo extendido y haciendo gestos como de detenedor de acciones en un campo de aterrizaje». También escribe Ramón: «Para crear greguerías hay que ordeñarse los pelos uno a uno». Se ponía en trance de escribir greguerías como trabajo y pasión para darles categoría de género indeleble y horma personal. Rechaza, adrede, lo trascendente, por ya sabido, por su pesado aburrimiento. Su escritura no es indagación de la sabiduría, sino la creación continua, el descubrimiento poético y humorístico, siempre

[27] *Para la valoración de Ramón véanse los breves artículos que le dedican Luis Cernuda en* Estudios sobre poesía española contemporánea, *1957, y Pedro Salinas en* Literatura española, siglo XX, *1949.*

original, de la realidad circundante. Cualquier nimiedad puede ser motivo de greguería. Hay como un intento de hacer perdurable lo pequeño y hasta lo vulgar. La greguería es como una fotografía que recordase para siempre una ocurrencia.

El humor nos hace escapar de la tristeza de la muerte. ¿Tomaremos una greguería como antídoto, como solución, contra la angustia? «Todo acaba en una llamada telefónica —888888— cochería funeraria», escribe irónico Ramón. Su humor nunca es negro —y aquí reside un rasgo especial de su barroquismo—, no es trágico, sino divertido, hasta cuando escribe de las situaciones más serias: «Quitad bien el apresto de las sábanas nuevas. Yo me acostaré en sábanas marmóreas más que si fatalmente están bordadas en ellas esas iniciales que nos igualan a todos: R.I.P.» El juego de la oposición, el contraste conceptista, le hace decir: «Muerto: boda con ciprés».

Ramón escribe y juega para espantar los demonios interiores, a veces, al borde del histrión o del payaso. Su escritura se convierte en exhibición circense, en palabrería de tertulia. Sin embargo, en el interior de la noche, cuando la conciencia habla, cuando calla la greguería, escribe: «Hay noches en que en el corazón hay un profundo pozo en el que parece que nos podemos caer».

Ramón salía del fondo de sí mismo, donde se pierden los espíritus más melancólicos y pensativos. Le salvaba el humor, la falta de trascendencia que buscaba en su escritura. Su inconformismo teórico, del manifiesto inicial, se realizaba en la práctica de la greguería, que no sólo era su género literario, sino también su especial visión del mundo.

Amancio Sabugo Abril



Goñi: *La tertulia de Pombo*

Afinidades y diferencias: Ramón y el «ultra»

Resulta difícil de valorar la personalidad y la significación de Ramón Gómez de la Serna dentro del panorama vanguardista español, cuando se adolece de visiones integradoras y se continúan perpetuando los tópicos que han configurado ese período tan controvertido de nuestra literatura. La misma *aticipidad* de Ramón unida a la incomprensión general del fenómeno «ultra» posibilitan, todavía hoy, el desconocimiento de las relaciones mutuas y de los distintos puntos de vista.

El escritor *de non*, de la generación «unipersonal» —como lo definió M. Fernández Almagro—,[1] desempeñó un papel capital en la *nueva literatura*. Desde la depuración de un sentimentalismo finisecular y del realismo naturalista degradado hasta la defensa de la indefinición, de la instantaneidad y el personalismo, el autor de *Pombo*, ejerce, en la vanguardia, en palabras de García de la Concha «la función de adelantado escucha solitario y su palabra desbordada y su movilidad le hicieron omnipresente aunque siempre distanciado y único».[2] En la base de ese distanciamiento se encuentra un distinto concepto de la realidad, con trasfondo tradicional.[3]

Desde muy pronto, los críticos justificaron a Ramón como «precursor evidente» del movimiento ultraísta. Su contacto con el futurismo italiano a través de *Prometeo*, su apertura al dadaísmo, cubismo, etc., y sobre todo, su obsesión por la novedad, llevaron, tanto a Gloria Videla como a Germán Gullón o al mismo García de la Concha,[4] a considerar la misma intención estética en el maestro que en sus discípulos. Sin embargo, no siempre sucedió esto, cuando los límites eran más de fondo que de formas. Los medios estaban en el ambiente —greguerías, perspectivas cubistas en prosa, disparates— pero faltaba la configuración *objetiva* de ellos: el *ramonismo*.

El propio *ismo* que da síntesis a su obra, donde todo está condicionado a algo previo y genuino que es la naturaleza misma de la experiencia creadora, donde el trivialismo

[1] *M. Fernández Almagro, «La generación unipersonal de Gómez de la Serna»,* España, *n.º 362, 24 de marzo de 1923, p. 10.*

[2] *V. García de la Concha, «La generación unipersonal de Gómez de la Serna»,* Cuadernos de Investigación Filológica, *Publicaciones del Colegio Universitario de Logroño, tomo III, fascículos 1 y 2, mayo-diciembre de 1977, p. 63.*

[3] *Rafael Conte, «Talentos descolocados»,* El País, *Extra R. Gómez de la Serna, Madrid, 30 de junio de 1988, p. VII.*

[4] *Gloria Videla,* El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España, *Madrid, Editorial Gredos, 2.ª ed., 1971, pp. 17-18; Germán Gullón, «Estudio preliminar: Ultraísmo, creacionismo y surrealismo», en* Poesía de la vanguardia española (Antología), *Madrid, Taurus, 1981, p. 8; Víctor García de la Concha, «Ramón y las vanguardias», en* Historia y crítica de la literatura española, *t. VII, «Época contemporánea. 1914-1939», Barcelona, Crítica, 1984, p. 206.*

es intrascendencia y antipatetismo y donde la greguería es el centro,[5] viene a fundamentar la plena individualidad del artista, consciente de que todos los *ismos* no eran sino, al fin y al cabo, «personalismos», posiciones personales que reflejaban la *figura* de su creador y no verdaderas tendencias artísticas organizadas.[6] Quizá radiquen aquí las diferencias entre los «ultras» y nuestro autor. No obstante, en un primer momento, las afinidades y las distancias suelen estar equilibradas. Rafael Cansinos, en 1919, destacaba que «la labor de Gómez de la Serna se caracterizó por esta efusión desordenada, por este desinterés de todo argumento y de todo nexo lógico» y a propósito de los *Parecidos* de *Greguería* (1917) advertía que «dudaréis entre llamar decadente o bárbara a una literatura tan desconcertante. De pronto veréis, no sin cierto pánico, cómo esta obra que para lograr su efecto, se ayuda de la tipografía, con manecillas y círculos gráficos, adquiere un ultraísmo insospechado, se sale de la literatura [...]».[7] Con el paso del tiempo, Cansinos no perdonó el desplante de Ramón hacia *El Colonial* y en su mirada retrospectiva «La sagrada cripta de Pombo» inserta en sus *Memorias* lo describe desde un plano superficial y rodeado de poetas menores y antiguos («Ramón se levanta, requiere silencio, dando con una cucharilla en el vaso y empieza a hablar, exponiendo la significación del banquete...).[8] Guillermo de Torre en su *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) adelantó también que la actitud ante la vida de Ramón «su manera de reaccionar virgíneamente, con una sensibilidad nueva ante los paisajes y los hechos, su agudeza perceptiva, su amor a las metáforas, son matices que señalan su tangencialidad con los jóvenes espíritus de vanguardia».[9]

Más tarde, el mismo de Torre subrayó que mientras que la influencia de Cansinos no salía del *Café Colonial,* en el caso de Gómez de la Serna, su influencia era tan obvia como «pujante su originalidad y caudalosa obra» y que ya en los años inmediatamente posteriores al pre-Ramón de la revista *Prometeo* «comenzaba a imponer su nueva óptica... Aunque Ramón, en realidad, nunca pretendió trocar en programa ni dogma su peculiarísima manera, el caso es que su influencia atmosférica fue cierta y saludable».[10]

Otro autor ultraísta, Pedro Garfias, en sus recuerdos sobre el ultraísmo, manifiesta, refiriéndose a cierta labor de «desestabilización» de Ramón con respecto a Cansinos: «Ya por entonces la arrolladora personalidad de R. Gómez de la Serna comenzaba a invadirlo todo. Cansinos-Assens, que no acababa de encontrar su sitio, pensó en formar un haz de espíritus nuevos que enarbolar como arma de combate. Más tarde, cuando las aguas volvieron a su cauce y el movimiento ultraísta, por lógica afinidad, fue despla-

[5] *Gaspar Gómez de la Serna,* Ramón (Vida y Obra), *Madrid, Ed. Taurus, Col. Persiles, n.º 24, 1963, pp. 108-109.*

[6] Ibídem.

[7] *R. Cansinos-Assens,* Poetas y prosistas del novecientos (España y América), *Madrid, Editorial América, 1919, p. 257.*

[8] *R. Cansinos-Assens,* La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides-Anécdotas...), 2. 1914-1923. *Ed. preparada por Rafael M. Cansinos, Madrid, Alianza Edit., 1985, p. 66.*

[9] *Guillermo de Torre,* Literaturas europeas de vanguardia, *Madrid, Ed. Caro Raggio, 1925, p. 45.*

[10] *Guillermo de Torre, «Apollinaire y las teorías del cubismo», en* La aventura estética de nuestra edad y otros ensayos, *Edit. Seix Barral, Barcelona, 1962, pp. 111 a 114.*

zándose hacia *Pombo,* el despecho hizo escribir a Cansinos su libro, cínicamente desgraciado, *El Movimiento V.P.»* [11]

En un principio, Ramón es cuestionado como «piloto» de la nave ultraica. En 1919, cuando aún su firma no es habitual en las revistas de este movimiento, José Rivas Panedas, protestaba por su inclusión como «maestro» de los jóvenes, en el artículo de Manuel Machado, publicado en *El, Liberal,* en julio de 1919, sobre la nueva tendencia: «¿Pues qué diremos de R. Gómez de la Serna, que aparece piloto de nuestra nave, semejante a uno de esos cuerpecillos extraños, que todos hemos, con el pulgar y el índice, extraído a veces de entre las viandas de nuestro plato, llenos de asombro al encontrarlo allí?... Decididamente, el querido poeta ha estado un poco torpe en todo esto».[12]

La supuesta «originalidad» del autor de *Greguerías* es criticada también, desde las páginas de *Grecia,* por Antonio M. Cubero —prosista del ultra—, todavía en 1919: «La supuesta originalidad de Ramón es un caso de verborrea, inconsciente y loca, sin propósitos humanos deliberados, digeridos, [...] Ramón mira las cosas y acaso las iniciaciones —el boceto de la verdad—, lo saca a luz. Es una «originalidad» menos que a medias. Porque la justa excentricidad del movimiento y experiencias ultraístas —bajo la firme base de las conclusiones misteriosas de la ciencia y de una nueva voluntad, libertad subjetiva— no tienen nada que ver con esas falsas posturas para sorprender ingenuos. Posturas reflejo, de luz cenicienta, robos descubiertos».[13]

No obstante la sombra del fundador de *Pombo* llega a esas mismas páginas, ya en forma de «Motivos simbólicos» como los publicados por Isaac del Vando Villar en el número 22 de *Grecia* (20 de julio de 1919, p. 16): «Piano negro, catafalco», «Torre de marfil, elefante», «Los molineros comulgan con ruedas de molino», etc., o, en poemas dedicados, como los tres incluidos en «Mundo de cristal» de Eliodoro Puche, también en la misma revista.[14]

A partir del 1 de julio de 1920 su colaboración es habitual en las publicaciones ultraístas. En el número correspondiente de esa fecha de la revista quincenal —ya madrileña—, dirigida por Isaac del Vando Villar, en la página final «Panorama ultraísta» puede leerse: «El moderno espíritu de Gómez de la Serna, reconociendo la pureza, seriedad e importancia del movimiento ultraísta, a pesar de haberlo combatido por causas íntimas que en nada afectan a su fondo, nos envía su simpatía y colaboración. Los ultraístas, teniendo en cuenta el justo gesto de Gómez de la Serna, lo señalamos como un acontecimiento digno de consideración».[15]

Un mes después, Guillermo de Torre lo incluyó en el «Madrid-París. Álbum de retratos», también en *Grecia:* «Es, al igual que Max Jacob, un precursor incógnito de Dadá:

[11] *P. Garfias, «La voz de otros días. El ultraísmo. I», en* El Heraldo de Madrid, *29 de marzo de 1934, en José María Barrera López,* El ultraísmo de Sevilla (Historia y textos), *v. II, Sevilla, Alfar, 1987, p. 235.*

[12] *José Rivas Panedas, «Nosotros los del ULTRA»,* Grecia, Sevilla, n.º 25, 20 de agosto de 1919, p. 14.

[13] Antonio M. Cubero, «Notas bibliográficas. Pombo *y* Muestrario *de R. Gómez de la Serna»,* Grecia, *Sevilla, n.º 26, 30 de agosto de 1919, p. 14.*

[14] *Isaac del Vando-Villar, «ULTRA. Motivos simbólicos»,* Grecia, *Sevilla, n.º 22, 20 de julio de 1919, p. 16 y Eliodoro Puche, «Mundos de cristal. Sección Poemas del Ultra»,* Grecia, *Madrid, n.º 46, 15 de julio de 1920, p. 10.*

[15] *Anónimo, «Panorama ultraísta»,* Grecia, *Madrid, n.º 45, 1 de julio de 1920, p. 20 y en José María Barrera,* op. cit., *vol. I, p. 66.*

porque en 1910, en los tiempos de *Ex-votos, Tapices* y *El libro mudo* —a los que habrá que retrotraerse para divisar la curva de su interesante y fecunda evolución— afirmó, subversiva y cordialmente, sus siete palabras "¡Oh, llega la posibilidad de deshacer!" cuyo vértice de realización horadan hoy los dadaístas. Alarido iconoclasta que, recordado en 1913 por *Silverio Lanza,* extrañaría al Ramón hiper-vitalista, jovializante y constructivo de 1920».[16] También se debe a de Torre la crítica de *Libro nuevo* de Gómez de la Serna, publicada en el único número de *Reflector,* la «Revista Internacional de Arte, Literatura y Crítica» dirigida por José de Ciria: «El *Libro nuevo* marca una meta en el segundo ciclo literario de Ramón, a partir de *Greguerías,* y cuyo vértice angular está en *Muestrario* [...] En el *Libro nuevo* destaca acaso aún más que en *Senos* o *Variaciones* ese afán de proselitismo objetivado, ese hilozoísmo sentimental y esa psicofilia intensa que le induce a sentirse inhibido, transfundido y diluido en las cosas humanas y físicas, vivientes e inertes».[17]

Las opiniones de Ramón fueron muy contundentes y se encuentran dispersas a lo largo de todas sus publicaciones, tan numerosas, por otra parte. Así, en *Pombo. Biografía del célebre café y de otros cafés famosos* —refundición de los dos tomos, el de 1918 y 1924— afirma: «*Pombo* está abierto para todos; acarreándome, por ello, la enemistad de Cansinos Assens, que me escribió una carta conminándome a que saliéramos de él, y en la que me decía que los tenía encerrados en un desierto. Yo no accedí a crear escuela, y él fundó el ultraísmo, que pronto se escapó a su férula por que el inventor del ultraísmo fue Guillermo de Torre».[18] Igualmente cita como contertulios del célebre café a Rogelio Buendía, Gerardo de Diego, Eugenio Montes, González Olmedilla, José de Ciria, Chabás y Martí, Pedro Garfias, Guillermo de Torre, Isaac del Vando Villar —todos ellos oficiantes del «ultra»—.[19]

De los anteriores sólo Cansinos, junto a Adriano del Valle y Pedro Luis de Gálvez, merecieron un «Retrato» en las series *Retratos contemporáneos* y *Nuevos retratos contemporáneos.* En el dedicado al malagueño Gálvez escribe: «El ultraísmo —esa escuela que se mezcla a la literatura y a las tiendas de ultramarinos— le enciende en fe literaria [...] Pedro Luis de Gálvez, que ha subido a estrados en Sevilla y en Madrid, unido a la mandanga y morondanga del *ultra,* ve cómo se apagan sus dos velitas y vuelve a la calle solitaria»,[20] y en el que tiene como objeto al autor de *La Nueva Literatura:* «Entonces Cansinos citó, a los que acudieron al anuncio, en el café *Colonial,* café de pelanduscas y vendedores ambulantes, el café más impuro de entretenidos y entretenidas de la noche que hacían allí tiempo entre trapicheo y trapicheo [...] El ultraísmo sólo fue un bautizo con ese nombre y en realidad sólo fue dueño puro del *complejo* el bautizador, el puro espíritu de Guillermo de Torre, única gloria del movimiento y después denigrado por Cansinos en su novela *El Movimiento V.P.* [...] Golfos de Cádiz, perio-

[16] *G. de la Torre, «Madrid-París. Álbum de retratos»,* Grecia, *Madrid, n.° 47, 1 de agosto de 1920, p. 9.*
[17] *G. de la Torre, «Libros escogidos»,* Reflector, *n.° 1, diciembre de 1920.*
[18] *R. Gómez de la Serna,* Obras completas, *Barcelona, AHR, 1957, v. II, p. 69.*
[19] *R. Gómez de la Serna,* op. cit., *pp. 284-285.*
[20] *R. Gómez de la Serna,* Retratos completos, *Aguilar, Biblioteca de Autores Modernos, Madrid, 1961, pp. 726 y 730.*

distas que no sabían lo que hacer, bohemios de poco escribir se cobijaron bajo la capa de Rafael Cansinos Assens».[21]

El último testimonio claro de Ramón sobre la primera vanguardia se encuentra en su artículo «El Ultraísmo y el Creacionismo Español», publicado en la *Revista Nacional de Cultura,* en 1955, auténtica mirada retrospectiva y buena síntesis de todas las polémicas anteriores. Destaca en él la filiación futurista de la «nueva ''escuela'' ibérica similar a las de moda»: «Aunque el ultraísmo vino después de los más vivos ismos franceses se pareció más al ''futurismo'' que al ''dadaísmo''. Por más que no acabasen de quererlo los ultraístas el futurismo estaba dentro de ellos con sus tópicos nuevos, sus inenterrables imágenes, su odio al claro de luna, su cantar a los émbolos y su opinión de que ''un automóvil valía más que la *Victoria de Samotracia''».*[22] Resalta también Gómez de la Serna lo ímprobo del esfuerzo innovador en un país que se vanagloria de las «singularidades» y «originalidades»: «Aparecían como un fenómeno extraño, como infantes no viables a los que les crecía la cabeza a expensas de todo el cuerpo, con algo monstruoso, quizá por un exceso de retórica contra la retórica. [...] Precursores de nota no habían querido encargarse de ese embarullamiento que si bien pudo sostenerse en la luz grisácea de París, en la clara luz de Madrid era algo desencajado. El genio de España es particular y quien no se defiende por su singularidad no se salvará fundando el edificio del grupo o de la escuela».[23]

Su incorporación tardía al «ultra» —en 1920— es la causa de que no figure ni en *Cervantes,* la revista mensual iberoamericana, dirigida, desde enero de 1919 por Cansinos, *Perseo,* revista iberoamericana, de mayo de 1919, o *Vltra* de Oviedo. Con todo, pese a sus mismas palabras, avaló su participación en el ultraísmo con su firma en cuatro números de *Grecia,* el único de *Reflector,* veinte de *Vltra* de Madrid, cuatro de *Tableros* (todos), cinco de *Horizonte* (todos), ocho de *Alfar,* uno de *Vértices,* tres de *Ronsel* y uno de *Plural,* quedando excluidas *Tobogán* y *Parábola.*

Estos 47 números de revistas vanguardistas —la hemeroteca completa del «ultra»— son muestra de la amplitud de las afinidades de Ramón con los jóvenes escritores, por más que él mismo se reafirmase en su propio *ismo.* Como se puede comprobar por la cronología, esa vinculación se produce más intensamente cuando Cansinos publica su novela *El Movimiento V.P.* y los discípulos se alejan del «maestro», desde 1921 a 1925.

Las colaboraciones de Ramón comprenden los *Disparates* —recogidos casi en su totalidad en el volumen del mismo título, publicado por Espasa Calpe, en su colección Los Humoristas—, la sección *Ramonismo,* de igual modo publicadas en volumen en 1923, *Prosas* y *Caprichos* —editadas éstas con ilustraciones del autor y con un retrato de Moreno Villa en los *Cuadernos Literarios,* vol. IX, en Madrid, en el año 1925 y que

[21] *R. Gómez de la Serna,* op. cit., *pp. 842 y 843.*
[22] *R. Gómez de la Serna, «El Ultraísmo y el Creacionismo Español»,* Revista Nacional de Cultura, *Caracas (Venezuela), n.° 108, enero-febrero de 1955, p. 147.*
[23] *R. Gómez de la Serna,* op. cit., *p. 148.*

son auténticas «micronovelas cubistas» como bien apunta César Nicolás.[24] En todos ellos se observa lo insólito y lo humorístico como base y la transgresión de una ley infalible —ruptura de un orden— que abarca a objetos y personas. «El bárbaro de la verbena», «El más temible bostezador» o «El hundimiento del balcón» —*Disparates* publicados en *Grecia*— narran, desde la perspectiva del yo, aspectos sorprendentes de la realidad: un falso termómetro de feria que se abre al cielo (paraguas de Dios), un bostezo que se extiende con efecto multiplicador sobre todo el teatro y un hundimiento de balcón son los motivos elevados a categorías humorísticas. Los *Disparates* de *Vltra* «La varilla del tranvía», «El grito», «La angula del agua» y «La risa» se decantan hacia la metáfora continuada en la misma línea que los anteriores. Como contrapunto a los *Disparates,* las *Prosas* con título propio, de *Vltra, Tableros* y *Horizonte* («Del memorándum del Dr. Inverosímil», «El hotel más usurario del mundo», «Luz para los patios interiores», «El mejor detective», «La vela eterna», «Hay gas en todos los pisos», «El tranvía japonés», «Lunatismo», «Los seres y las cosas de los sueños», «El gran copólogo» y «La astilla del destino»), profundizan en las reflexiones del sueño, entre el realismo más fantástico y la literatura del absurdo, ya sea en las condiciones de un hotel, una investigación criminal o el temor de ser herido por una astilla del destino. Ramón, en ese vaivén entre lo imaginario y lo real, entre lo cotidiano y lo insólito, busca esa *otra realidad:* esa que media entre el realismo y lo imaginario, poniendo en entredicho el ideologema de lo verosímil.[25]

Bajo el epígrafe de *Ramonismo* se engloban la mayoría de sus entregas, tanto en *Grecia* («Fragmentos de un diario abortado»), *Reflector* («El gran gasómetro», «Las sortijas del cielo», «La araña genial», «El ladrido absurdo»), *Vltra* («Garages», «La consulta», «El jugador», «Gregerías nuevecitas», etc.) y *Horizonte* («Imagen taxativa», «Las falsas entradas de teatros que hay tiradas por la noche», «Las claraboyas de las escaleras», «El buen atardecer», «Greguerías», «Noche de mucha luna», etc.). En todas ellas la realidad es contemplada desde los distintos ángulos, siempre con humor, fragmentación e incoherencia. El «punto de vista de la esponja» es aplicado sistemáticamente a personas —cura castigado, jugador lírico, mozo de quintas— y cosas —cruz, agujero, telaraña, aeroplano—, con derivaciones hacia la reflexión personal, impresión poética y prosa simbólica. A destacar las innumerables series de greguerías que se incluyen en *Ramonismo:* son «gregues» o «greguerías nuevecitas» —tanto en *Vltra* como en *Horizonte*—, con esa técnica de «caricatura nerviosa y rápida, que en un haz de líneas que tiembla nos fija el aspecto limitado, pero que deja adivinar tantas cosas, de un semblante humano o un objeto», según la definió Cansinos-Assens.[26]

Finalmente las *Prosas* de *Alfar* y los «caprichos» de *Ronsel* («La guitarra», «Paisajes imaginarios de América», «El Alba», «Los muertos y las muertas», «Laudas», «Los Osktslls absurdos», «Caprichos inéditos. Cantejondo», «Caprichos», etc.) cierran este ciclo ul-

[24] *César Nicolás,* Ramón y la greguería, *Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988 y «La resaca antivanguardista»,* Diario 16. Culturas, *2 de julio de 1988, p. III.*

[25] Ídem.

[26] *Rafael Cansinos-Assens,* Poetas y prosistas del 900 (España y América), *Madrid, Editorial América, 1919, pp. 258-259.*

traísta de Ramón, caracterizado, sobre todo, por su obsesión de «lo nuevo»: «Lo nuevo tiene que sorprender hasta el renovador [...], lo tenemos que ensanchar por la invención. [...] La magia de la vida, el gran engaño de la muerte, la caja de múltiple fondo con que se fantasmagorizan los mares de espacio en que nada el hombre, está en el arte siempre renovado».[27]

Índice de colaboraciones de Ramón en las revistas del «ultra» (1920-1925)

«Disparates. El bárbaro de la verbena», *Grecia,* Madrid, n.° 45, 1 de julio de 1920, pp. 1-2.

«Disparates. El más temible bostezador», *Grecia,* Madrid, n.° 47, 1 de agosto de 1920, p. 5.

«Disparates. (1) El hundimiento del balcón, (2) El sueño del hombre prudente, (3) El ilusionista», *Grecia,* n.° 48, 1 de septiembre de 1920.

«Ramonismo. Fragmentos de un diario abortado», *Grecia,* Madrid, n.° 49, 15 de septiembre de 1920, pp. 1-2.

«Ramonismo. (1) El gran gasómetro, (2) Las sortijas del cielo, (3) La araña genial, (4) El ladrido absurdo», *Reflector,* Madrid, n.° 1, diciembre de 1920, p. 13.

«Del memorándum del Dr. Inverosímil», *Vltra,* Madrid, n.° 1, 27 de enero de 1921.

«Ramonismo. Garages», *Vltra,* Madrid, n.° 2, 10 de febrero de 1921.

«Disparates. (1) La varilla del tranvía, (2) El pito», *Vltra,* Madrid, n.° 5, 17 de marzo de 1921.

«Ramonismo. (1) La consulta, (2) El jugador, (3) Greguerías nuevecitas», *Vltra,* Madrid, n.° 6, 30 de marzo de 1921.

«Ramonismo. (1) El pase de Quintas, (2) El tirón, (3) El plumero», *Vltra,* Madrid, n.° 7, 10 de abril de 1921.

«Ramonismo. (1) Las casetas en invierno, (2) Los dos agujeros, (3) La Cruz desusada, (4) Gregues», *Vltra,* Madrid, n.° 8, 20 de abril de 1921.

«Ramonismo. (1) La sala de Física, (2) Las telarañas, (3) Gregues», *Vltra,* Madrid, n.° 9, 30 de abril de 1921.

«Ramonismo. Saldo de cosas», *Vltra,* Madrid, n.° 11, 20 de mayo de 1921.

«Ramonismo. (1) La solera de la belleza, (2) El aeroplano de las tormentas, (3) El fuelle de la vida, (4) La corbata feliz», *Vltra,* Madrid, n.° 12, 30 de mayo de 1921.

«Ramonismo. (1) Lágrimas de huevo, (2) El timbre de la catástrofe, (3) El hambrón, (4) Los saltos atrás, (5) El corral de Pathe, (6) El robo de los plomos», *Vltra,* Madrid, n.° 13, 10 de junio de 1921.

«Ramonismo. (1) La lluvia morada, (2) El grito nocturno de la casa de fieras, (3) Las abejas», *Vltra,* Madrid, n.° 15, 30 de junio de 1921.

[27] *Ramón Gómez de la Serna, «Lo nuevo»,* Plural, *Madrid, n.° 2, febrero de 1925.*

«El hotel más usurario del mundo», *Vltra,* Madrid, n.° 16, 20 de octubre de 1921.

«Disparates. La anguila del agua», *Vltra,* Madrid, n.° 17, 30 de octubre de 1921.

«Disparates. La risa», *Vltra,* Madrid, n.° 18, 10 de noviembre de 1921.

«La vela eterna», *Tableros,* Madrid, n.° 1, 15 de noviembre de 1921, p. 11.

«Ramonismo. El cura castigado», «Estercoleros», *Vltra,* Madrid, n.° 19, 1 de diciembre de 1921.

«Ramonismo. (1) Memorable procesión, (2) En la ventanilla de los ''objetos encontrados''», *Vltra,* Madrid, n.° 20, 15 de diciembre de 1921.

«Hay gas en todos los pisos», *Tableros,* Madrid, n.° 2, 15 de diciembre de 1921, p. 3.

«Luz para los patios interiores», *Vltra,* Madrid, n.° 21, 1 de enero de 1922.

«Ramonismo. (1) Ejemplo de obsesión, (2) Lo que inventé», *Vltra,* Madrid, n.° 22, 15 de enero de 1922.

«Ramonismo. (1) El tranvía japonés, (2) Lunatismo», *Tableros,* Madrid, n.° 3, 15 de enero de 1922, pp. 2-3.

«Ramonismo. (1) El que presintió la catástrofe, (2) Incongruencias», *Vltra,* Madrid, n.° 23, 1 de febrero de 1922.

«Los seres y las cosas de los sueños», *Tableros,* Madrid, n.° 4, 28 de febrero de 1922, p. 2.

«El mejor detective», *Vltra,* Madrid, n.° 24, 15 de marzo de 1922.

«Ramonismo. (1) Imagen taxativa, (2) Las falsas entradas de teatros que hay tiradas por la noche, (3) Las claraboyas de las escaleras», *Horizonte,* Madrid, n.° 1, 1 de octubre de 1922.

«Ramonismo. (1) El buen atardecer, (2) Greguerías, (3) Noche de mucha luna, (4) La rubiez de la carne», *Horizontes,* Madrid, n.° 2, 30 de noviembre de 1922.

«Ramonismo. (1) Se fundió, (2) Greguerías, (3) El inyectado, (4) Domingo, (5) El mejor pizzicato, (6) La patinadora, (7) Le robaron el reloj», *Horizonte,* Madrid, n.° 3, 15 de diciembre de 1922.

«El gran copólogo», «La astilla del destino», *Horizontes,* Madrid, n.° 4, enero de 1923.

«La guitarra», *Alfar,* La Coruña, n.° 27, marzo de 1923.

«Paisajes imaginarios de América», *Alfar,* La Coruña, n.° 31, julio de 1923.

«Paisajes imaginarios de América», *Alfar,* La Coruña, n.° 32, octubre de 1923.

«El alba», *Alfar,* La Coruña, n.° 33, octubre de 1923.

«Greguerías inéditas», *Vértices,* Madrid, n.° 1, 15 de octubre de 1923.

«Los muertos y las muertas», *Alfar,* La Coruña, n.° 34, noviembre de 1923.

«Laudas», *Alfar,* La Coruña, n.° 35, diciembre de 1923.

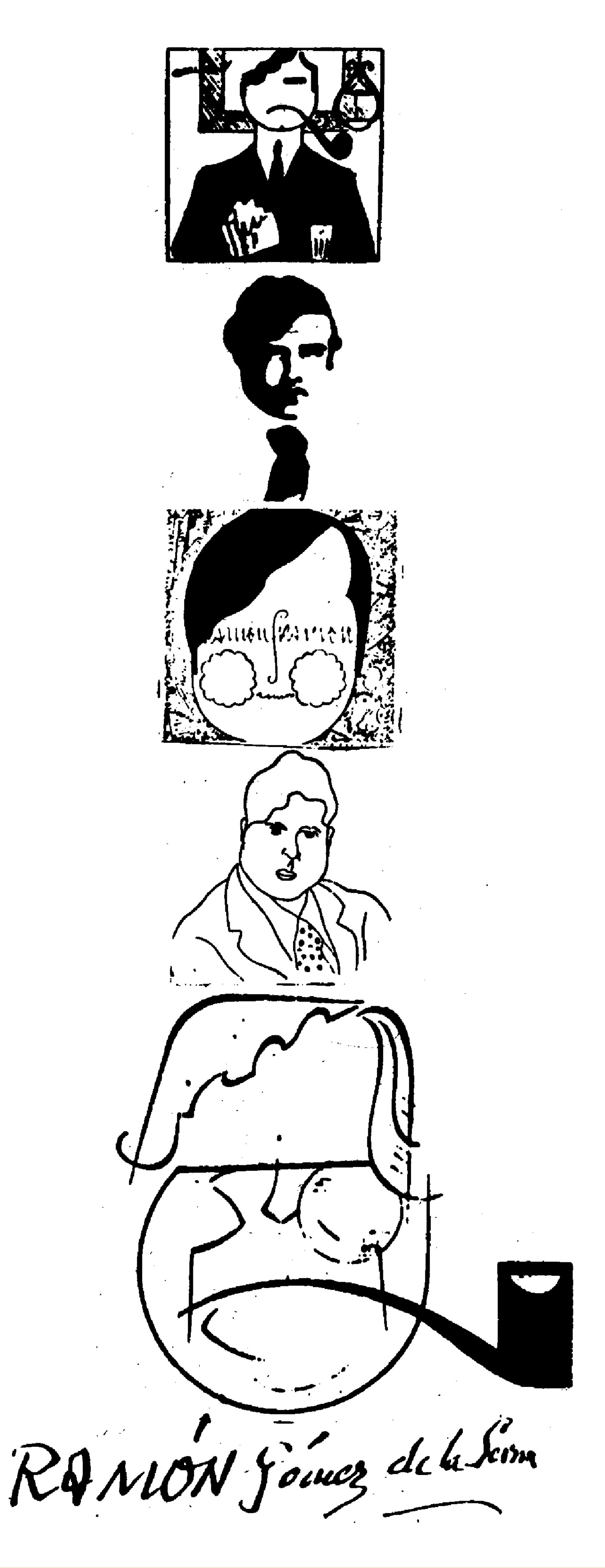
«Ramonismo. (1) Advertencia de vida o muerte al caminante, (2) Notas en el programa de circo, (3) El caracol, (4) El que da el fuelle del órgano, (5) La bota militar, (6) El extraño panadero, (7) Aquella muerta, (8) Los cuatro maceteros de la cama, (9) Junto a la ventanilla de los bancos, (10) Fenómenos supuestos del desierto», *Horizonte,* Madrid, n.° 5, diciembre de 1923.

«Los Ooktaslls absurdos», *Alfar,* La Coruña, n.º 40, mayo de 1924.
«Caprichos inéditos». Cantejondo», *Ronsel,* Lugo, n.º 1, mayo de 1924.
«Greguerías», *Ronsel,* Lugo, n.º 2, junio de 1924.
«Caprichos», *Ronsel,* Lugo, n.º 4, agosto de 1924.
«Más de cinelandia», *Alfar,* La Coruña, n.º 43, septiembre de 1924.
«Lo nuevo», *Plural,* Madrid, n.º 2, febrero de 1925.

José María Barrera López



Ramón por Bagaría


RAMÓN Gómez de la Serna

Los libros de *Ramón*

El 3 de julio de 1988 se cumplieron los cien años del nacimiento de *Ramón*, hecho ocurrido «a las 7 y 20 minutos de la tarde, en Madrid, en la calle de las Rejas n.º 5, piso 2.º», «un piso oscuro en una calle oscura», según explica el mismo *Ramón* al comienzo de *Automoribundia*.[1]

Como se sabe, sólo ha existido un *Ramón*, aunque a mayor abundancia, tenía apellidos: Gómez de la Serna, que según propia confesión, estaba por dejarse olvidados encima de un banco de la calle para «quedarme ya para siempre sólo con ese Ramón sencillote, bonachón,...» que le agradaba y gustaba de escribir en letras mayúsculas.[2]

Ramón ejerció de madrileño abierto al mundo y de él deberán decirse muchas cosas en esta oportunidad, si es que no es silenciado el acontecimiento porque los que definen lo que interesa, decidan que recordar a *Ramón* no interesa.

De todas formas, su obra literaria ahí está —¡más de 70 libros!— y con ella un arte, las «greguerías», en el que ha tenido imitadores más bien flojos que no discípulos.

También tenemos a mano un testimonio muy directo que nos permite acercarnos a la persona que fue. Es su despacho, con sus libros, sus papeles y los —es necesario reconocerlo— estrafalarios chismes que lo decoraban, con los que *Ramón* creó su peculiar ambiente.

El plausible interés del Ayuntamiento de Madrid en conservar la memoria de este su ilustre hijo, llevó a la adquisicón de continente y contenido del mencionado despacho, mediante acuerdo económico y moral con su viuda Luisa Sofovich.

Desde Buenos Aires, donde residió los últimos veintisiete años de su vida, fue trasladado y lo tiene quien quiera visitarlo en los altos del Museo Municipal de la calle de Fuencarral.[3]

No sé si la planta y distribución del despacho están fielmente reconstruidas; parece ser que sí.

Al visitante, lo primero que le salta a la vista es su modestia. Ni estilo ni calidad. Muebles de baratillo y estanterías escuetas. Puede ser muy bien la oficina de trastienda de un pequeño negocio, lo que se corresponde con la vida de un hombre que estuvo siempre rozando el umbral de la pobreza.

La nota ramoniana, el carácter impreso de quien tenía en aquel ámbito su lugar de creación, reside en el conglomerado de objetos que lanzan sobre el visitante una vaharada irónica y desenfadada.

[1] Automoribundia, *Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1948, p. 15.*

[2] Ibíd., *p. 18.*

[3] *Agradezco a doña Mercedes Agulló, Directora del Museo Municipal, y a todo el personal del mismo, las facilidades recibidas para llevar a cabo este trabajo.*

Si el visitante es de los que tienen la funesta manía semiótica puede darse un verdadero festín de interpretaciones, lo que, seguramente, seguirá regocijando a *Ramón* al que, en el fondo, lo que le gustaba era provocar.

Seguramente se me habrá escapado algo, pero para dar una idea, he aquí un inventario del contenido extrafuncional del despacho:

un maniquí-busto de mujer
otro maniquí, también de mujer, de cuerpo entero
dos pájaros disecados en su nido
una botella llena de cuentas de colores
la anatomía del sistema circulatorio humano
un bidón de 5 litros de aceite, industria argentina, con la litografía de *El caballero de la mano en el pecho*
unos espejos en forma de silueta
una caja y paleta para pintar
tres biombos con «collages» de fotos de periódico
una contraventana
un soporte luminoso para ver radiografías
un jarrón lleno de bolas de colores
un tambor
pájaros y mariposas de cerámica posados por las paredes
un gnomo de cerámica
un diablo como los propios de Oruro (Bolivia)
una pipa gigante con tabaco
quince pipas pequeñas
bolas doradas y plateadas y una cometa, pendientes del techo
una pistola antigua
una caja con mariposas
un gran ojo anatómico humano
dos tarros de cerámica; en uno pone: IDEAS; en el otro: OPIO
una copa llena de bolas de colores
varios pisapapeles de cristal
el esqueleto de una tortuga
una gran rana, tres gatos y un gallo, de cerámica
un corazón de estudio anatómico
un barco dentro de una botella
un gato y una bruja en chapa
un farol de coche

Una vez repuesto de la indudable impresión, el visitante puede concentrar su atención en el otro contenido importante del lugar: los libros.

Si hay algo de cierto en esa frase de Margarita Yourcenar: «una de las mejores formas de recrear el pensamiento de un hombre: reconstruir su biblioteca»,[4] resulta incitante acercarse a lo que interesaba, preocupaba o vinculaba a *Ramón*, observando sus libros.

Pero lo primero que uno se pregunta es si *esa* es verdaderamente su biblioteca.

Según lo refiere *Ramón* en *Automoribundia*, por tres veces perdió sus libros. En las dos primeras ocasiones, su biblioteca hizo de medio de pago en una situación de insolvencia económica.

La primera vez fue cuando tomó la decisión de construirse el «chalet ideal» en Estoril, «que entonces era algo dulce y herméticamente separado del mundo». En esta casa, *El Ventanal*, invirtió la pequeña herencia de su padre y lo que ganó con un segundo premio de la lotería. Durante dos años vivió un sueño que un día se vino abajo. La amarga lección que recibió tras el derrumbe de sus ilusiones de vivir en Estoril el resto de su vida —pura imposibilidad de sostener *El Ventanal* y de sostenerse—, lo concretaba en la siguiente reflexión: «Yo pensaba que hay dos cosas que no deben hacerse: comprarse un baúl armario y construirse un hotel».[5]

Tuvo que vender su «chalet ideal», muebles incluidos, y la biblioteca, «que se llevó a bajo precio un librero de viejo que a su vez puso un anuncio que me sorprendió en los diarios: "Véndese a biblioteca do Exmº Sr. Ramón Gómez de la Serna". ¡Qué vergüenza! ¡Yo que por no poder llevar mucho equipaje en mi huida había vendido algunos libros dedicados por autores portugueses!»[6]

La segunda vez fue en Nápoles. También en esta ciudad, adonde llegó en viaje directo desde Estoril, decidió instalarse para siempre. «La luz de Nápoles es la que mejor me ha sentado en la vida y siempre sostendré que allí está el rincón ideal del mundo.» «Si yo fuese millonario no lo dudaría y después de toda mi experiencia del mundo me iría a Nápoles para vivir mis últimos días.»[7]

De nuevo se le frustró el proyecto porque en Nápoles «hay que tener dinero de verdad —a la hora fija y sin escatimación—». «Mi piso entresuelo que daba al jardín público era admirable pero a la larga insostenible.»

Salió de allí sin decir adiós a la portera y dejando a la dueña de la casa todo lo que en ella poseía.

El tercer adiós a sus libros fue bastante más dramático.

En trance de comenzar la guerra civil, *Ramón* se reconoce completamente desorientado. «Yo confundía unas cosas con otras. En la *Revista de Occidente* caía en grandes errores políticos. Estaba errorizado y horrorizado.»[8]

Los acontecimientos llegan inexorablemente; comienzan los tiros y los cañonazos en Madrid. *Ramón* coloca colchones en las ventanas, como hacía su abuela en los disturbios de su tiempo. «No salí de casa en algunos días y coloqué la librería del diccionario

[4] *Margarita Yourcenar,* Memorias de Adriano, *EDHASA, Barcelona, 1984, p. 245.*

[5] Automoribundia, *p. 447.*

[6] Ibíd., *p. 449.*

[7] Ibíd., *pp. 457-459.*

[8] Ibíd., *p. 609.*

enciclopédico frente a la puerta, porque no sabía quién podía venirme a matar, aunque yo no intrigué nunca, ni conspiré, ni usé del toma y daca, pues sólo estuve abstraído en mis cosas para ver si podía dar a mis contemporáneos una visión más exacta de la vida y de la ilusión, que fuese original.»[9]

En agosto de 1936 tomó la decisión de marcharse a América; después de todo su mujer, Luisa Sofovich, era argentina. La oportunidad de que el Congreso del P.E.N. Club —*Ramón* era con Azorín fundador del P.E.N. Club de Madrid— se celebrase en Buenos Aires, le proporcionó el pretexto.

Se pasó dos noches rompiendo papeles —originales, esbozos—, envió por correo a Buenos Aires «treinta grandes paquetes con las obras que había escrito a través de la vida», y entregó a la portera las llaves de su piso con la siguiente instrucción: «Cuando pasen diecisiete días quédese con todo lo de la casa». Otra vez volvió a perder todo, sus muebles, sus recuerdos, sus libros. Mas lo hizo porque tenía la convicción de que «si me hubiese quedado hubiera sido el que habría encontrado menos de comer que nadie».[10]

Es inevitable pensar con enorme consternación en el destino de todas estas bibliotecas de *Ramón,* mal vendidas, destruidas, como tantas de tantos otros grandes españoles.

Sabido lo anterior, la biblioteca conservada en el Museo Municipal de Madrid es —o debe ser— la cuarta biblioteca de *Ramón*, la que reunió en Buenos Aires a partir de septiembre de 1936.

En este encuentro con los libros de *Ramón* me refiero *en exclusividad* a los de autor iberoamericano, excepcionalmente —por razón de estar integrados en una colección— a alguno no de autor pero sí de tema iberoamericano. Porque en mi intento al utilizar esta vía, estaba el propósito de, a través de sus libros, poder acercarme a pulsar el grado de conocimiento, contactos, fuentes, atracción que enlazaba el universo intelectual de RAMÓN con el universo espiritual y cultural iberoamericano.

En términos generales, la biblioteca ramoniana que ha llegado a nosotros está formada por un conjunto bastante modesto, cuantitativa y cualitativamente hablando, y si nos limitamos a los libros de autor iberoamericano, el balance no puede tener otro calificativo que desolador.

Ramón fue protagonista de un mundo literario en el que, durante años, iberoamericanos y españoles vivieron muy fundidos. España —años 20, 30, hasta 1936, es obvio— fue centro editorial de lanzamiento y divulgación de los escritores iberoamericanos más brillantes, muchos de los cuales, incluso, tuvieron en España su residencia durante largos períodos. Puede decirse que a todos conoció y que con todos convivió *Ramón.*

Las obras de ellos, que indudablemente tendría, se fueron perdiendo entre pagos en especie y la huida de Madrid. Así, no puede extrañarnos que solamente existan cinco libros con fecha de edición anterior a 1936:

[9] Ibíd., *p. 610.*
[10] Ibíd., *p. 611.*

El viaje a Nicaragua e historia de mis libros y *Prosa dispersa,* de Rubén Darío; los dos edición de 1919.

Poetas españoles que vivieron en América, de Mario Méndez Bejarano, edición de 1929.

El retorno de los galeones (intercambio de influencias literarias entre España y América), de Max Henríquez Ureña, edición de 1930.

El libro de mi proceso, de José Santos Chocano, edición de 1931.

Pero, a partir de septiembre de 1936, *Ramón* vivió en Buenos Aires, un lugar referencial para seguir vinculado al mundo de las letras y al contacto con sus creadores. En *Automoribundia*[11] alude a su relación con Oliverio Girondo, Eduardo Mallea, Macedonio Fernández, Adolfo Mitre, Mujica Laínez, Jorge Luis Borges, Muñoz Azpiri, Enrique Larreta, Victoria Ocampo. Pues bien, entre sus libros no hay ninguna obra de ellos, excepto la *Antología fantástica,* de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares.[12]

Otro tema es el de las dedicatorias.

El contenido iberoamericano de la biblioteca de *Ramón* se compone de 116 libros, dos de los cuales no fueron propiedad de *Ramón* y 70 pertenecen a una colección, la «Buen Aire», de Emecé Editores, Buenos Aires, en la que no todos los volúmenes son de autor iberoamericano.

En este conjunto sólo hay siete libros dedicados; uno, precisamente de los que no son suyos, y otro que no es propiamente un libro.

Romualdo Brughetti, *Dieciocho poetas del Uruguay:* «A Ramón Gómez de la Serna. Homenaje de Brughetti».

Álvaro de las Casas, *Sonetos brasileños:* «Al estimado amigo Ramón Gómez de la Serna. Cordialmente. Las Casas. Buenos Aires, 16-9-41».

Máximo Etchecopar, *Esquema de la Argentina:* «A Luisita con mi admiración literaria y un recuerdo especial de un enternecedor artículo donde cuenta la última visita de Alfredo de Musset al Louvre. Buenos Aires, 24-4-56».

Marta Giménez Pastor, *Después de noviembre* (poemas): «A Ramón Gómez de la Serna con un expresivo saludo. Buenos Aires, 15-10-53».

Gyula Kósice, *Peso y medida de Alberto Hidalgo:* «A Ramón Gómez de la Serna, las dos manos amigas de [ilegible]».

Aurelio Miró Quesada, *Martín de Porres en el arte y en el foklore* (conferencia): «Para Ramón Gómez de la Serna estas palabras sobre una de las figuras más poéticas de nuestro retablo místico, con un afectuoso saludo de: A. Miró Quesada S. Lima, 1939».

Emilia Rabufetti, *Poemas:* «Al gran Ramón, maestro de metáforas y creador de greguerías, con mi profundo agradecimiento y mi inmensa admiración. Buenos Aires, 3-2-58».

[11] Ibíd., *p. 684.*

[12] *Entre los libros de la Colección «Buen Aire», de Emecé, hay uno de Adolfo Mitre y dos de Enrique Larreta.*

Hay otro libro, *Ceniza en el tiempo* (poemas), de Augusto González Castro, numerado como ejemplar n.º 58, en el que consta: «Impreso especialmente para Ramón Gómez de la Serna y Luisa Sofovich». Este libro, por cierto, está sin abrir.

Si restamos los 70 volúmenes de la colección Emecé, que constituyen una unidad y están colocados juntos en una de las estanterías, más los dos que no eran de *Ramón,* vemos que de los 44 restantes, la cuarta parte son poesía. De ello, lo único importante, dos libros de Neruda y la *Antología Lírica,* de Julio Herrera y Reissig, ejemplar visiblemente muy usado.

La narrativa es escasa y entre ella, justo, el otro libro que no es suyo, la novela *En las calles,* de Jorge Icaza, edición de Losada, 1964. Recordemos que *Ramón* murió el 12 de enero de 1963.

Podemos admitir que instalado en Buenos Aires, *Ramón* no tuviera interés ni medios para reponer todo lo que había perdido, toda la obra inmensa de los consagrados en el primer tercio del siglo. Pero, ¿y lo de después, toda la aportación iberoamericana de los años 40 y 50?

La relación del *contenido iberoamericano* de la biblioteca de *Ramón*, insertada a continuación, es tan clamorosamente elocuente por las ausencias que hace inútil cualquier comentario.

Del hombre, del creador que ha trascendido en el tiempo, no cabe sospechar que estuviera de espaldas a lo iberoamericano. *Ramón*, no.

Entonces, barajando hipótesis, sólo se puede pensar que lo que con tan buena y loable voluntad adquirió el Ayuntamiento de Madrid, es sólo una parte «seleccionada» de los libros de *Ramón.*

María de las Nieves Pinillos



Hegel y la historia de América

Entre 1830 y 1831, Federico Hegel expuso en su cátedra de la Universidad de Berlín la Filosofía de la Historia. Carlos, su hijo, al publicar la segunda edición de esas lecciones, cuenta cómo logró el profesor Gans reunir los materiales que, convertidos en un texto universal, han venido a ser una de las obras más influyentes en la política europea. Toda esa filosofía, leída por un latinoamericano, desconcierta. Tenemos dos puntos de referencia para ver cómo se aproximaban a nuestra realidad el primer filósofo del siglo, Hegel, y el primer naturalista, Humboldt. Hegel tenía muy presentes a los hermanos Humboldt, y así, su *Filosofía de la Historia* trae en la primera página un epígrafe de Guillermo, con cierto sabor imperial: «La historia del Mundo no es inteligible fuera de un gobierno del mundo». El otro, Alejandro, que anduvo por estos mundos desde Filadelfia hasta México, La Habana, Santa Fe, Caracas y Quito, hubiera podido suministrar una divisa muy diferente, sacada de unas experiencias muy distintas: la América española estaba madura para independizarse como la inglesa. Al hacer a Bolívar esta reflexión, le decía: «lo único que ocurre es que no veo quién la acaudille...» Alejandro, pues, veía dos mundos independientes. Su punto de vista era distinto al de su hermano.

El hecho histórico está en la fecha de las lecciones de Hegel. En 1830 se habían ya independizado de cuatro imperios europeos Estados Unidos, Haití, los países hispanoamericanos menos Cuba y Puerto Rico, y Brasil. Lo que estos desligamientos, después de trescientos años de coloniaje, pudieran significar para el mundo europeo, es cosa que deben juzgar, más que nosotros, los iniciadores de los imperios, que están todos en el Viejo Mundo. Lo notable es verificar en Hegel una ignorancia extensísima sobre el hecho americano, que coloca a la América que él ve en un plano no muy distinto del precolombino. Cuando él proclama que lo americano no forma parte de la historia universal, corta de un tajo las relaciones que han podido existir entre los dos hemisferios a partir de la penetración europea que comienza en cuanto Colón abre el camino. Y así se siente autorizado para hacer estas afirmaciones: «De América y su grado de civilización, especialmente en México y Perú, tenemos informaciones, pero que no importan sino como cosa enteramente nacional, que muere en cuanto se aproxima el español. América ha demostrado siempre en ella misma ser impotente física y psíquicamente, y así ha permanecido hasta hoy. En cuanto los europeos llegaron a América, los aborígenes fueron evaporándose al solo aliento de la actividad europea. En los Estados Unidos de Norte América todos los ciudadanos descienden de europeos, que no pudieron fundirse con los aborígenes: los fueron echando atrás. Los aborígenes cier-

tamente han adoptado algunos usos y costumbres europeos, entre otros el beber brandy, que les ha traído consecuencias mortales. En el sur los nativos fueron tratados con violencia mucho más grande, y empleados en trabajos tan pesados que exigían una fortaleza para la cual no estaban capacitados. Una disposición débil y desapacible, la falta de carácter y una sumisión pasiva frente a los criollos, y mayor frente a los europeos, son las características principales de los aborígenes americanos que están muy lejos de que logren los europeos hacer que nazca en ellos, el espíritu de independencia. La inferioridad de estos individuos en todo sentido, hasta en su propia estatura, es notoria; sólo cabe descontar una raza aislada como la de los de Patagonia en el sur, de naturaleza más vigorosa pero que todavía se mueven dentro de una condición de rudeza y barbarie. Cuando los jesuitas y el clero católico se propusieron iniciar a los indios en la cultura y costumbres europeas (como es bien sabido fundaron en el Paraguay un Estado y conventos en México y California) comenzaron a tener con ellos una intimidad más cerrada y les prescribieron las obligaciones de la vida diaria que, a pesar de su propia disposición, cumplían bajo el comando de los frailes. A media noche se tocaba una campana para que cumplieran sus deberes matrimoniales. Ante todo, se quería sabiamente, despertar la formación de deseos, despertar de modo general la actividad humana...» Etcétera.

Literatura que se diferencia poco de la diatriba escrita por Pauw, y que se entiende pueda encontrarse en los escritos políticos de plumíferos vulgares, pero sorprende cuando la adopta la eminencia del más distinguido entre los europeos. Con un agravante: Pauw escribió antes de que se sublevaran las colonias hispanoamericanas, y así no pudo saber ni de los levantamientos indígenas y campesinos ni del liderazgo asumido luego por los criollos, y Hegel lo hizo después de haber sido derrotados por ejércitos de descamisados los generales de Napoleón y de Fernando VII. Si esto no es historia, ¿qué es historia?

Hegel, ¿un precolombino?

En el plan de Hegel, destacándose lo de América, que coloca fuera del teatro del mundo, se ignora, además, a los europeos que emigran de su tierra en busca de algo mejor. La América que él tiene a la vista en 1830 no es, ciertamente, una creación de los aborígenes. Ya ellos, como población única, habían sido borrados del mapa. El siglo XIX se asienta en un Nuevo Mundo mestizo, en que tanto o más valen los blancos que escaparon de su hogar, como los de todos colores que han nacido o llegado, o por gusto o por fuerza, al Nuevo Continente. Hegel desconoce a Moctezuma y a Cuactemoc en particular y a los aztecas, los mayas, los incas, los chibchas en general. Pero, además, no quiere saber de Bolívar, San Martín u O'Higgins, sus contemporáneos. Hay una razón de orgullo detrás de este imperialismo filosófico... más profunda de lo que parece. En el principio de la emigración hubo en Europa dos hermanos. El uno, aprovechando que iban a eternizarse en sus manos el blasón, la casa, los privilegios, la tierra, los títulos... se quedó en su tierra... El otro, sin todas estas ventajas, ¡salió a la más grande aventura que en veinte siglos había tentado a un europeo!, abandonarlo todo, e irse a fundar casa nueva en un nuevo mundo. Hegel se queda haciendo historia con el holgazán de los privilegios, y en cuanto al otro... ¡que se largue!

Desde 1493 la emigración fue imponiéndose como el hecho social más notable en la vida europea. Sorprende que un filósofo no advierta cómo va formándose un Nuevo Mundo, de que comenzó a hablarse en los quinientos, con otra sociedad sin precedentes. Nunca antes el europeo había tenido la posibilidad de fundar casa nueva y en la otra orilla del océano. Cualquiera puede encontrar en el que abandonaba la casa vieja una capacidad de aventura imprevisible. A la era misma se la llama de los descubrimientos. Escoger al que no se arriesgaba como fundamento de la historia, hacerla sólo con el aferrado a lo tradicional, es no reconocer una protesta justa contra la sociedad estancada que dejaba sin oportunidades a la mayoría de los habitantes del Viejo Mundo. Hoy podemos realizar esta increíble falta de visión, verificando hasta dónde ha podido llegar el desplazamiento de los blancos. Hay en América más descendientes de españoles, ingleses, polacos, irlandeses, italianos, portugueses... que en sus países de origen.

Súmense a esto los judíos, los árabes... y los republicanos españoles, y los alemanes y rusos e italianos perseguidos. La incapacidad que Hegel atribuyó a América Latina, es una negación de la capacidad creadora de los emigrantes. ¿Podrían señalarse diez nombres de vascos de los que se quedaron en España o Francia, que lleguen a la grandeza de Bolívar en América? Suponía Hegel que el que se aventuraba a salir se encaminaba a ser nadie. ¿No se daba cuenta de en qué nivel más bajo hubieran vegetado hasta su muerte Cortés, Balboa, los Pizarros, Jiménez de Quesada, Hernando de Soto... si se quedan en su tierra cuidando puercos o enamorando jovencitas? Como simple teoría, la oportunidad de entonces estaba destinada a perpetuarse en una constante de la gran transformación a partir del XVI. Europa es un continente de naciones paradas que entonces echan a caminar. Claro que el XIX va a contemplar esto en proporciones colosales. Pero es notorio el número de españoles y portugueses que en tres siglos cambian de patria. A partir del segundo viaje de Colón, con 1.200 tripulantes.

De la colonia a la república

En todas las Américas, pero más en la hispánica, la inmigración se multiplica en cuanto se pasa de la colonia a la república. España, sobre todo, mantuvo hasta el último día la política de puertas cerradas para evitar que en sus posesiones se formaran colonias extranjeras, protestantes, judías, etc. La república abre la entrada y una ola de italianos y luego de todas las naciones, viene a poblar ciudades y campos. El mestizaje pasa a ser el factor dominante en la nueva sociedad. En Estados Unidos el fenómeno ocurrió de otra manera. La ley que imperó en la colonia fue la de la frontera, que dominó como institución de dos siglos. De la raya para adentro, los blancos; para fuera, los indios. Avanzaba la raya y los pieles rojas o se iban o los mataban. Los inmigrantes llegaban con sus hembras, y se perdió la oportunidad de mezclar sangres. En la parte hispánica hubo una caída vertical en la población nativa; la destrucción de las Indias, como decía el padre Las Casas, a la cual contribuyeron la explotación por el trabajo en las encomiendas, las enfermedades y hasta suicidios colectivos de los aborígenes. Pero a medida que se fue penetrando en el continente, los nuevos amos incluyeron dentro

de su capital de trabajo la mano de los nativos, que trataban de conservar por su valor real. Una de las consecuencias inmediatas fue el mestizaje.

Los blancos, en su proceso de adaptación, se beneficiaban con los cruces de sangre. El nativo estaba ya condicionado a la tierra, conocía sus secretos, lidiaba las enfermedades de su tierra con un conocimiento mayor de las yerbas. El mestizo lleva en su tradición dos conocimientos, dos mundos. Era el suyo un horizonte mayor y mejor aprovechado. Como había ocurrido en el Mediterráneo en la frontera con los árabes. Hoy mismo es notorio que en Estados Unidos se perdieron estas oportunidades cuando los europeos institucionalizaron la frontera e impusieron la separación. Hegel no vio estas cosas, dominado por un complejo de superioridad racial, en que se muestra discípulo de un crudo como Pauw.

Lo que ha ocurrido con las razas en América reproduce procesos que se remontan a las edades más antiguas y que explican la conquista de las diversas zonas geográficas. Se encuentran en los vegetales casos parecidos y lo mismo en la importación, para los ganados, de sementales que produzcan una descendencia con mayor número de cualidades y nuevo vigor. Recordemos que cuando la filoxera iba acabando con los viñedos de Champaña, se llevaron cepas de Nuevo México que hoy mismo son las que sirven de raíz a la vid que da el mejor vino del mundo. El caso del hombre en el trópico no es tan simple como lo tratan los apologistas de la raza aria. Un conocimiento mejor de las defensas del hombre en estos climas hace que zonas consideradas antes como las más mortíferas del planeta sean hoy tierras paradisíacas de vacaciones. Todo esto habría podido verlo en 1830 Hegel con un poco de imaginación y un estudio de la realidad que no hizo. La falla es grave cuando estaban publicándose los libros de un sabio alemán como Humboldt, que por su origen ha debido resultarle persona de confianza, pero a quien le cerró la puerta de su universidad. Son actitudes que traen como fatal consecuencia que nosotros, ahora, desconfiemos de las conclusiones del autor de la *Filosofía de la Historia,* y las veamos más bien como la historia de una filosofía personal.

El proceso de tres siglos de presencia de los europeos en América es, en sí, una historia. Apasionante, porque va a transformar el mundo, y porque crea una realidad inédita, del mayor interés para quien sepa mirar sin prejuicio estas cosas. Es lo menos que puede exigirse a un filósofo. Estas líneas que van a leerse, y que vienen reproduciéndose en los textos como una indulgente reflexión, dan la medida de los límites en que se mueve el pensamiento hegeliano en un campo que es nuestro: «América es la tierra del futuro, donde, en edades que están delante de nosotros, el peso de la historia universal puede revelarse —quizás por una competencia entre Norte y Sur América—. Es la tierra prometida para todos los que están cansados del histórico granero de la vieja Europa. Se cuenta que Napoleón había dicho, "esta vieja Europa me aburre". Toca a América dejar el terreno en que hasta ahora se ha movido la historia universal. Cuanto ha ocurrido hasta hoy en el Nuevo Mundo es sólo un eco del Viejo —la expresión de una vida ajena— y como tierra del futuro, aquí no tiene interés para nosotros, porque en lo que se relaciona con la historia, nos concierne lo que ha sido y es. Con respecto a la filosofía, de otra parte, tenemos que hacer con lo que, rigurosamente hablando, no es pasado ni futuro, sino con lo que es, lo que tiene una existencia eterna

—la Razón—; y esto es ya bastante para que lo consideremos. Descartado, pues, el Nuevo Mundo y los sueños que pueda despertar, pasamos al Viejo, escena de la Historia Universal».

Cuanto más se ahonda en la historia de América más claro se ve que nos movemos dentro de mundos diferentes. Cuando digo, para dar una definición, *América es otra cosa,* estoy recogiendo en cuatro palabras cinco siglos de la vivencia que se llama historia. En este hemisferio, para nosotros, la idea de libertad ha tenido desarrollos imprevistos, y la independencia llegado a las conclusiones más radicales. Hegel piensa que la independencia es una idea típicamente europea, como contribución del pensamiento germánico al desarrollo de la historia universal en su más ambiciosa perspectiva. Y al llegar a esa obra maestra de los de su raza, detiene la marcha del Sol. La historia del mundo —dice— se mueve de oriente a occidente, porque Europa es absolutamente el fin de la historia. Y Asia el comienzo. Fuera de lo arbitrario de este congelamiento de todo el proceso, con el uso de la palabra absoluto, que es de corte imperial, es manifiesta su intención de hacer que culmine la evolución del mundo en la perfección del espíritu, que para él es el soplo divino del ser germánico. Su presentación panorámica de la marcha del universo sigue este itinerario: el mundo oriental, el mundo griego, el mundo romano y el mundo alemán. Un proceso dialéctico que lo lleva a la síntesis perfecta. Primero es lo oriental contra lo cual se alza la antítesis romana, para llegar a la fórmula unificadora del espíritu germánico. Delirando con esta dialéctica que debe llegar al mundo parado en el dominio del espíritu, exclama con místico arrobo: «Podemos distinguir estos períodos como los reinos del Padre, del Hijo y del Espíritu...» La aparición del cristianismo sería, dentro del proceso de todos los tiempos, como un desarrollo ya apretado para preparar el último acto de la historia, en que primero sería reunir una masa informe de la humanidad que estaba destinada a propagar la buena nueva, luego la época de Carlomagno en que ya se fijan los contornos de una religión definida y por último la síntesis maravillosa de la Reforma, en el momento mismo de la aparición de América... Por este mágico camino se llega a algo que tiene más significación en la vuelta a Europa del espíritu germánico que en la salida de los europeos hacia la América, cosa que, para Hegel, carece de importancia, por no tener pasado definido. Son teorías aéreas que nos colocan fuera de lo que está pasando de 1492 a 1830... En América, con la independencia, se derrumban todos los imperios europeos, y Hegel piensa que independencia es un invento europeo... que no alcanzan a entender los americanos puros... Es una pena que el tema no se haya discutido en estos días de los quinientos años de América como lo propio y original de la vida americana. Nos independizamos de Europa, y punto. Porque éramos y somos otra cosa. Y para entender cómo se veía este movimiento de deslinde entre el Nuevo Mundo y el Viejo, no hay sino que leer en la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert su definición. En *América en Europa* he precisado este caso léxico-gráfico, así: La *Enciclopedia.* ¿Reaccionaria? Si la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert es la antesala de la Revolución Francesa y la culminación del Siglo de las Luces, sorprende el tratamiento que allí se da a la palabra «Independencia». No toma en cuenta su significado político. En cuanto al moral, rechaza la idea como arrogante atrevimiento del hombre que, al declararse independiente, desconocería la autoridad del gobierno, la obediencia debida a la ley, el

respeto que merece la religión. Si esta definición no encubre un disimulo, ¿en dónde está el espíritu de la revolución?

En este punto, la *Enciclopedia* sigue la corriente de todos los diccionarios contemporáneos europeos. Políticamente, el concepto de independencia sólo entra a tener vigencia el día en que América se emancipa. Entonces, y sólo entonces, pasa a ser el vocablo revolucionario, triunfalmente revolucionario, que nosotros conocemos. La chispa parte del Nuevo Mundo, por causas naturales. Europa conquistadora, dueña absoluta de sus colonias, es sorprendida de repente cuando descubre la actitud subversiva del pueblo que sacude el yugo extranjero. Semejante gesto no podían preverlo los monumentos lexicográficos. Cincuenta años después de publicada la *Enciclopedia* el mundo era ya de otra manera, y cuando pasen cincuenta años más y la idea de independencia se extienda de América a Asia y Africa, mundialmente quedará consumada la mayor transformación política de todos los tiempos.

Cada vez que en un diccionario inglés, francés, español, italiano, portugués... la palabra independencia entra a formar parte del lenguaje político aceptado en una lengua occidental, se refiere al caso de América. Un diccionario español hubiera tenido que ser profético, y de mal augurio, para hablar de independencia política antes de la emancipación de las colonias. En el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias (1611-1674) se ignora la palabra... Cuando el diccionario de la Academia Francesa la registra por primera vez, la explica diciendo: Guerra de Independencia de Estados Unidos. El italiano de Tommaseo de 1869, dice: Guerra de Independencia de Estados Unidos. En lengua inglesa, independencia quiere decir el caso americano, y *The Century Dictionary,* después de definirla como la liberación de un Estado al remover el control que otro ejerce sobre él, pasando a tener gobierno propio, la explica haciendo una síntesis de la Declaración de Independencia de Estados Unidos.

Todo esto, en el fondo, es obvio. Europa era el imperio, América la colonia. Mientras subsistiera tal estado de cosas, hablar en Europa de independencia era un absurdo, era anticipar el derrumbamiento. Pero leyendo la *Enciclopedia* de Diderot se va más al fondo. La misma independencia moral se encontraba inaceptable. Iba contra un orden vigente, que los propios amigos de Diderot no se atrevían a rechazar en la Summa de su ideología. Hoy nos parece reaccionaria —y lo es— esta página: «Independencia. La piedra filosofal del orgullo humano; la quimera tras la cual corre ciego el amor propio. El término que los hombres se proponen alcanzar siempre sin lograrlo jamás...» El ser humano, para los enciclopedistas, no es sino un anillo en la cadena cuyo último eslabón está en manos del Creador. Todo en el universo está sujeto: los cuerpos celestes dependen en sus movimientos unos de otros, la Tierra es atraída por otros planetas y a su turno los atrae, el flujo y reflujo del mar viene de la Luna, la fertilidad de los campos viene del calor del Sol, la humedad de la tierra y la abundancia de las sales... Para que una brizna de hierba crezca es necesario que en ello participe la naturaleza toda... Este encadenamiento en el orden físico se reproduce en el moral y en el político: el alma depende del cuerpo, el cuerpo del alma y de todos los objetos exteriores. ¿Cómo el hombre, integrado por estas dos partes así subordinadas, podría considerarse a sí mismo independiente? La sociedad dentro de la cual hemos nacido nos ha dado leyes que debemos obedecer, impuesto obligaciones que debemos llenar. Cualquiera que sea el rango

que ocupemos, la dependencia será nuestro destino... Sólo habría una especie de independencia a la cual podría aspirarse: la que da la filosofía. Pero la filosofía no libra al hombre en absoluto de todos sus vícnulos: le conserva los que ha recibido de manos de la razón. No lo hace independiente en absoluto, queda siempre dependiente de sus obligaciones. Y por eso esa independencia no es peligrosa: no toca en absoluto a la autoridad del gobierno, ni a la obediencia debida a las leyes, ni al respeto que merece la religión.

Tan cauteloso discurso estaba destinado a quedar sin bases con el triunfo de la revolución americana. Condorcet puntualiza cómo la insurgencia al otro lado del Atlántico revolucionó el pensamiento europeo: «Se vio entonces, por primera vez, a un gran pueblo liberarse de todas las cadenas, y darse por sí mismo, tranquilo, la constitución y leyes que juzgaba propias al logro de su felicidad. Esta gran causa fue defendida ante el tribunal de la opinión, en presencia de toda Europa; los derechos del hombre fueron sostenidos con ardor y expuestos sin restricciones ni reservas en escritos que circularon con toda libertad desde las orillas del Neva hasta las del Guadalquivir. Todo esto penetró hasta en las regiones más sometidas, en los pueblos más atrasados, y los hombres que allí vivían quedaron admirados de oír que ellos tenían derechos, aprendieron a conocerlos, y supieron de otros hombres que habían osado reconquistarlos y hacerlos suyos. La revolución americana debía, muy pronto, extenderse por Europa».

Hegel se mueve dentro de un mundo cerrado a estas consideraciones. En 1830 América ya tiene un pasado que para nosotros es más historia que la revolución francesa, discutida y estudiada por él. Más aún: como revolución, la nuestra es más radical y multitudinaria. Fue una consecuencia de la emigración de los europeos que vinieron a construir en el otro lado del Atlántico un Nuevo Mundo. Éxodo único en la historia de Occidente. En la revolución de la Bastilla, el pueblo de París se moviliza para imitar un proceso americano: el de la república. Entonces, lo que se consideraba en Francia como Revolución, con mayúsculas, lo que publicaba la prensa de París, era la revuelta de Filadelfia. Este movimiento de los emigrados ingleses anunciaba un cambio profundo en las ideas filosóficas de Europa... Hegel no vio la raíz americana, como no vio en la proclamación de los derechos del hombre por la Asamblea Nacional una copia de la Constitución de Virginia. No detectó el hecho del fracaso mismo de la república en Francia que duró apenas de 1789 a 1795, cuando vino el Directorio, que rápidamente cedió el paso al Imperio. En América, no digamos la república de Estados Unidos, proclamada trece años antes que la de Francia, pero hasta la chiquitita de Colombia, proclamada como las del resto de la América española en 1810, lleva por el momento 178 años de existencia sin interrupción, cosa que para un prusiano como el profesor Hegel algo debería contar.

Son notorias del deficiencias del régimen democrático en nuestra América, pero ¿y en el resto del mundo? ¿Acaso hemos tenido nosotros interrupción de todas las libertades tan sangrientas como las de Hitler o Mussolini? Pensaba en 1830 Hegel que no valían una línea de su filosofía los nueve años de la república de Colombia pero si los cinco de la república francesa que pasó de la toma de la Bastilla al terror de Robespierre. ¿Era correcta su conclusión de que la constitución monárquica era la mejor de todas, cuando tenía a la vista la república de Estados Unidos, con más de medio siglo

de vigencia? Es notorio que América sólo tenía trescientos años de vida cuando Hegel enseñaba en Berlín, pero un proceso de tres siglos algo tiene que significar para quien formula una Filosofía de la Historia, y registra, para fundarla, cuanto ocurre en Europa en ese tiempo, ignorando únicamente lo que hacen los otros europeos que han emigrado, cansados de vivir las injusticias de Europa. Si hoy los hijos de los españoles o los portugueses o los polacos o los irlandeses en el Nuevo Mundo suman una población que sobrepasa a la de los hijos de los mismos abuelos en Europa, hay que concluir que lo que está ocurriendo en el otro lado del Atlántico no es detalle sin importancia. Cuando Hegel dice que América sólo será, cuando en ella se imponga el espíritu germánico que está iluminando la pantalla europea, cierra los ojos ante la evidencia de que los emigrantes que masivamente están saliendo del Viejo Mundo hacia el Nuevo se marchan porque son la antítesis beligerante de lo que dialécticamente deja allá.

La idea de independencia, que para Hegel es emanación de la libertad espiritual que orienta a los alemanes a partir de la Reforma, nosotros la encontramos como un ideal o pasión íntima en los rústicos campesinos ibéricos que se lanzan a colonizar en América para liberarse de las leyes españolas. Es duro enfrentar esta ideología bárbara de los humildes a la arrogante superioridad de un profesor de Berlín, pero cuando se llega al comienzo de la guerra de independencia en la América hispana nadie por acá se va a buscar su arrolladora dinámica en el mundo alemán que tuvo sus caudillos en Venezuela con Ehinger, Federman o Hehermuth en el siglo XVI. Lo que ellos traían en sus corazas nada tiene que ver con la filosofía de Hegel. El despertar más notable de la independencia en el mundo es un caso que se produce en América. Desligarse de los cuatro imperios más grandes de los últimos cinco siglos es algo tan extraordinario que por sí solo da materia para un libro más denso, más extenso que el de la historia salida de las clases de Berlín. Cuando he dicho que América es el continente de la emancipación europea, no he inventado una novedad, sino registrado un hecho de comprobación elemental. Aquí tuvieron que emanciparse ingleses, alemanes, españoles o portugueses, por encontrar en este continente el único lugar del mundo en donde estas cosas son posibles. Cuando la Ilustración en Europa, América era sólo esa palabra atrevida que condenaban los de la *Enciclopedia* francesa. Con la idea americana de la independencia se hizo la emancipación de Polonia con caudillos como Polaski y Kosciuzko formados en Norte América o la de Italia con Garibaldi formado en Sur América. Pero que se oiga bien: desde el siglo XVI ya los españoles emigrantes traían la idea de emanciparse en la mente. Y no es raro que así como Washington y Jefferson nacieran en el Nuevo Mundo en hogares de emigrantes, lo mismo ocurriera con Bolívar, San Martín, O'Higgins o José Martí, nombres todos que forman parte de una nueva historia universal, acéptelo o no la ciencia de los historiadores del Viejo Mundo.

La discrepancia que tendríamos con el libro de Hegel llega al origen mismo de las palabras, empezando por la expresión Nuevo Mundo, que en nuestra lengua americana tiene un significado radicalmente opuesto a estas palabras del profesor de Berlín: «El Espíritu Alemán es el Espíritu del Nuevo Mundo...» El Nuevo Mundo, como protesta, se construye en América, y es la rebelión más a fondo que se haya expresado para buscar un nuevo espíritu de las leyes. La filosofía se escribe apoyándola en hechos, y los hechos toman una proyección inesperada cuando los hombres se sienten libres en

América. Está en lo justo el profesor alemán cuando dice que «la historia del Mundo no es otra cosa sino el desarrollo de la idea de libertad», palabras de indiscutible belleza y hermosura que podrían complementarse con éstas de Simón Bolívar: «La libertad de América es la esperanza del Nuevo Mundo». Es notable que un guerrero americano haya podido proyectar en otra dirección el pensamiento que el mismo profesor equivocó de blanco.

Hay un momento en la formación de las ideas políticas en que, por independizarse, todos dieron la vida. Es tan notorio el caso de estas guerras unidas como no las ha conocido Europa, que no verlo equivale al volverle la espalda a la realidad.

Con una agravante. Lo americano tiene el ingrediente indígena y el de la sangre europea. Los Washingtons y Bolívares y San Martines y O'Higgins... hasta Martí, son hijos de familias tan europeas como la de Hegel. En Norte América se forman los generales que acaudillan la liberación de Polonia y en Sur América Garibaldi, el abanderado de la independencia italiana. Si lo que entusiasma al historiador europeo es la guerra, pues que tome nota de una que se extiende a todo un continente y en que salen derrotados los ejércitos ingleses, franceses y españoles que combatían contra la independencia americana. El caso más conmovedor es el de Haití, donde los negros que habían vendido sus hermanos a los ingleses, para que los ingleses los revendieran en el Caribe, se alzan y acaban derrotando al más famoso de los emperadores, Napoleón, que con solo un decreto personal había borrado la liberación de los esclavos proclamada en Puerto Príncipe.

La gran dificultad que tiene un historiador iberoamericano para contradecir a Hegel está en que la mentira de su *Filosofía de la Historia* es de tal magnitud que aplasta y confunde. Trajo Europa al Nuevo Continente la dependencia. Es de la esencia de su régimen colonial el privar a los súbditos del derecho a gobernarse. Por eso el movimiento de contradicción y rebeldía en todo el continente, se llama de independencia y es de nuestra invención. Ahora el sabio dice que esta es cosa de los blancos de su tierra... Entonces ¿de quién nos independizamos? Cuando se lee en las primeras crónicas de la conquista los suicidios masivos de indígenas que preferían arrojarse por los despeñaderos antes que quedar bajo lo que ellos entendían como un yugo inadmisible, esos analfabetos rústicos estaban dándole una respuesta anticipada al profesor de Berlín, cuya filosofía debemos ignorar por cuanto, con los ejemplos que da, viene a poner en posición inestable la belleza original del mecanismo dialéctico. Tal vez no haya otro punto más seductor para el estudio del descubrimiento de América a quinientos años de 1492, que este de ir hacia el encuentro de nuestra identidad por los caminos de nuestra independencia. Lástima grande que no nos acompañara en esta exploración el hombre más sabio del mundo alemán.

Germán Arciniegas



Poemas a la sombra de la ciudad

I

No es una prisa.
Tampoco el temor de que haya poco tiempo,
de que los hábitos insistan en desvanecerse.
Un día los cuerpos sienten una sola luz,
se descubren ante muchos otros,
y nadie aparta su sed mínima de acercamiento,
su sueño secreto de gloria corporal,
la piel humana que en las sábanas nos espera
como la familia que perdemos, arrojados del mundo.
Todo en cualquier calle responde, porque todo nos llama.
Y no me refiero a la prisa,
tampoco al temor de que no haya tiempo.
Sólo quisiéramos no guardar silencio, aunque sea necesario.
No apresurarnos cuando la vida retorna, sin la dicha ajena,
a la tierna orilla de su propio cuerpo.
Volver una y otra vez a la misma ciudad
que no escucha bajo nuestros pasos ningún secreto,
al olor y al sabor y a la lluvia
que son también para otros;
a la certeza de que en ella se descubren las veredas, el tiempo,
los rostros que nos mirarán y que amaremos,
lo que debemos compartir como si ninguno importara,
pero como si nadie pudiera faltar a esta cita,
a este limpio momento en que todos debemos estar,
a este amor velado en que todos debemos arder.

II

Hoy, a la sombra de la ciudad,
mirando por la ventana la noche de lluvia,
tratando de escuchar algo más que el ruido de los autos
o la respiración de los que duermen en el mismo edificio;

asomado para tratar de distinguir otros lugares, otros años;
a solas, oyendo que llueve sobre calles que quisieran permanecer
[para siempre;
recordando sin prisa cuándo he encontrado en las mujeres amigas
[la tierra luminosa;
aquí, en este instante habitado por muchos,
pensando en la mujer que hace unos momentos se ha ido,
quieto junto a la ventana,
como si afuera pudieran volver a reunirse
todos los que una vez estuvieron conmigo,
miro a solas la transparencia humana,
miro la noche humana.

III

Hay una oscura forma de reposar de lo que quizás fue indigno.
Alguna forma para entender que no fuimos nosotros.
Que el mundo es de una luz que nos ciega y que a nadie ve
como nosotros queremos ver nuestras vacilaciones.
Nadie puede comprender ese reposo.
Nadie lucha contra un fantasma que no podrá
desdecirse de algo, impedir lo que debemos.
Es una forma de escándalo para los que no comprenden.
Pero algo indigno hacemos, sin embargo, a veces.
Y sólo los fuertes, los que hicieron con la conciencia limpia
todo lo que hicieron, los que apuntaron su corazón
hacia el único sitio de su destino,
los que lucharon, los que todos podían llamar indignos
si los viesen en su momento de duda
(una duda como una súbita y perdida luz)
sólo ellos, sabemos pertenecer, sabemos lo que nos comprende,
el deber que traemos, la luz que encendemos paso a paso,
las ideas y las mentiras y gritos de azorados y débiles
que mancillamos al caminar, al abrir las puertas,
al entrar en la vida, en el destino,
a grandes zancadas, con sed de vasos nuevos y rebosantes,
dejando abiertas las puertas, abriendo, abriendo nuestras puertas.

IV

Siempre me pareció muy oscuro, desde niño,
que alguien dijese lo que no entendía,
o que alguien tratara de decir algo hermoso.
Cuando hablamos con nosotros mismos

las palabras no quieren ser oscuras,
no aspiran a ser hermosas.
Para todas las cosas hay palabras claras.
Aun para lo oscuro hay palabras luminosas.
Aun para nosotros, que somos oscuros.

V

Por un momento, ahora, entre el calor de rosas y de sombras,
entre el ruido de las aves y de las bugambilias,
entre las cigarras y el atardecer del aire caliente, fragante,
bajo el techo de vigas, sobre las baldosas viejas, te miro.
A mi lado, una mujer descansa. Lee, quizás.
A mi lado transcurre su quieta paz, su cálido aliento.
Y un poco, junto a la sombra de la hiedra,
un poco, quizás con días o años de distancia, te espero.
Ahora recordar no demora,
no puede ser la posesión de nada.
Es mirar la hora en la hierba, en las ramas.
Escuchar el tesón del mirlo o del cuervo o de la torcaza
llamando en el calor del aire a nadie.
Nada en el cuerpo queda.
No hay huellas de tus manos. No hay huellas de tus ojos.
Tanto aliento que mi boca recibió de la tuya
y sólo el aroma de las bugambilias, de la lluvia de la mañana, es lo
[que queda.
Nada devuelve el recuerdo, acaso. Sólo una prisa.
Sólo el ansia de que esas huellas aparezcan.
De que sean los heraldos tuyos,
el tangible día, la perenne risa de las raíces
que sueñan estar siempre en ellas,
ser siempre ellas.
Y algo debe doler.
En alguna parte que no brota para entender ni acallar,
debes, como todo lo que no existe, como todo lo que es imposible,
saber que estoy aquí.
Saber (¡oh, qué imposible saberlo!) que estás aquí.

VI

No vendrán los años, no vendrá el olvido.
No pasaremos, no, como tantas cosas.
La llovizna seguirá cayendo sobre la tierra
y estaremos en otro lugar, amor,
natural, eterno, que tu cuerpo comprende.

Volveremos por él a donde nada desaparece.
Estar ahí, amiga, será estar para siempre.
Haberte amado así, será haberlo hecho para siempre,
más limpios que el mundo o las lluvias,
más que la fuerza de los mares.
En tu cuerpo hay una permanente arena,
una permanente lluvia, permanentes horas.
Todo lo que vive, desde tus ojos nos mira.
Y a través de tu cuerpo crece
nuestro encuentro luminoso como la tierra o las estaciones;
un grito silencioso insistiendo
en que no volverá a entristecernos la muerte;
que eleva en nosotros su ternura
como hasta la parte más alta de un monte,
un alto lugar donde nos sentamos a contemplar desde tus ojos
el paisaje de lo que no muere,
de lo que no desaparece.

VII

Que aquellos que no quieren olvidar lo que siempre amaron.
Que aquellos que esperan regresar tan sólo un instante más
a todo lo que una vez besaron, poseyeron.
Que aquellos que amaron a una mujer largamente deseada
como a un laborioso sueño de dicha
que les fue arrebatado brutalmente sólo por el paso de los minutos.
Que aquellos en quienes arde aún la luminosidad de los cuerpos que
[besaron,
la luminosidad que no desvanecen los años ni las otras noches.
Que aquellos que se acercaron a los cuerpos desnudos
como si sumergieran sus manos en las aguas más puras,
en las aguas más eternas,
y amaron, lloraron, poseyeron a alguien
como eterna, intensa, irreparablemente suya,
puedan ser bendecidos,
oh Dios, oh vida, oh sangre.

VIII

Dejo abiertas las puertas de la casa para que todos mis amigos,
con sus recuerdos y su dicha, con sus amores destruidos y persistentes,
lleguen con su risa y sus vasos desde el primer día de mi vida.
Dejo abiertas las puertas de la casa para esperar a mis padres en medio
[de mi infancia

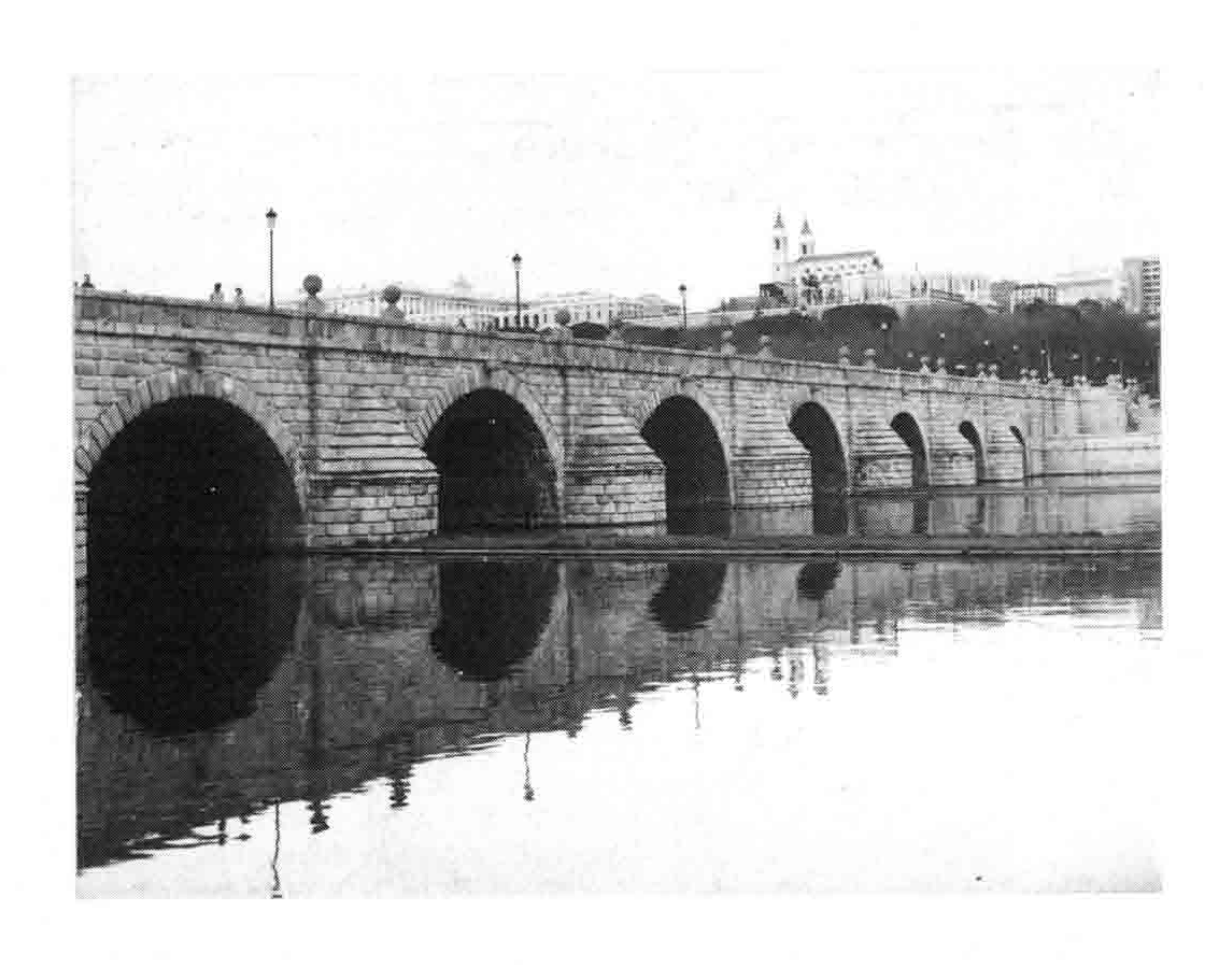
y caminar de la mano con ellos por una mañana.
Dejo abiertas las puertas para que lleguen mis hijos con sus risas
[imborrables,
tropezando en innumerables vidas.
Para que lleguen las mujeres que he amado,
y decirles el tiempo que las esperé,
las tardes que las he comprendido.
Para que el viento inunde la casa, los libros, los muebles, los días,
oyendo todo lo que es posible.
Dejo abiertas las puertas de la casa
para estar siempre en el mundo.

IX

Desde tu frente, recuerdo, el sol nacía.
Desde tu antigua, desde tu muerta frente
sigue naciendo el sol que espero,
que me escuchaba desde antes de mi nacimiento,
que me sigue escuchando desde la inquietud de la muerte.
Y arde el cuerpo en mi infancia, otra vez,
mi destino que más allá, otra vez en ti, me espera.
Estoy a tu lado, en tu lecho.
Como los árboles o la hierba a la orilla de un estanque,
a tu lado sigo.
Inclino sobre ti mi cabeza.
Beso tu cabellera con olor a remotísimo tiempo,
y dejas en mi boca un sabor a calma,
un sabor de alma sobre la tierra.
Lleva, niña abuela, lleva un poco de lluvia, un poco de arena.
Lleva un poco de sombra perfumada para
que no vuelvan el dolor ni la oscuridad a tus ojos,
para que en tus brazos no vuelvan a morir tus hijos,
por ejércitos e incendios.
Que surjan en la casa todas las luces de las tardes
y que nos rodeen sus fulgurantes horas, sus amados cerros.
Que muchas veces vuelvas con tus hermanas.
Que cuando florezcan las mimosas
desde su color te esparzas en su vida.
Anciana dulce, inerme como las cosas olvidadas por los niños,
quiero que estés siempre a tiempo en el agua, en la quietud,
atenta a la luz que enciendes para que todas las ánimas vean,
para que todos los que han perdido la vida, calma sientan.
Que llegue hasta tus manos todo lo que ama en el mundo.
Toda la tierra que miraste,

toda la vida que en ella habita, que en ella crece,
toda la vida y toda la muerte que la tierra guarda,
bésala como a mí, tómala,
para que a tu amor lo cuiden las cosas, la tierra.
Tu amor que es agua ahora cayendo sobre recuerdos, horas, hijos.
Agua cayendo sola sobre las peñas y la tierra.

Carlos Montemayor



Ferreira Gullar: poesía y persona*

Perfil de Ferreira Gullar

José Ferreira Gullar nació en São Luis do Maranhão el 10 de septiembre de 1930. A los veinte años se trasladó a Río de Janeiro donde, hasta mediados de la década del 60, se desempeñó como periodista, crítico de arte y profesor.

Muy pronto se integró a la vida cultural del país con una constancia y un talento que no tardaron en ser reconocidos. Formó parte del movimiento de poesía concreta, encabezado por Décio Pignatari y los hermanos Campos, para militar luego en las filas del neoconcretismo y terminar apartándose definitivamente de esa corriente estética a principios de los años 60. Ya en 1961 lo encontramos al frente de la llamada «Fundación Cultural de Brasilia», experiencia que determinó su progresivo acercamiento a las manifestaciones de rescate y análisis de la cultura popular surgidas por entonces en Recife y Río.

Hacia 1965, Ferreira Gullar decide dejar Brasil. Reside algún tiempo en Europa y se radica posteriormente en Chile, luego en Perú y finalmente en la Argentina, para terminar regresando a su país en 1977.

Vive actualmente en Río de Janeiro, consagrado al periodismo, a la crítica de arte y a la poesía y gozando del consenso unánime de un público que ha sabido ver en él a una de las figuras intelectuales más ricas y representativas del Brasil actual.

Su producción literaria abarca tres géneros: ensayo, teatro y poesía. Destaquemos, como ejemplos del primero de ellos, sus estudios *Cultura cuestionada (Cultura Posta em Questao)*, 1964, y el muy polémico *Vanguardia y Subdesarrollo (Vanguarda e Subdesenvolvimento)* dado a conocer en 1969.

Entre sus piezas de teatro figuran *Si corres el ogro te atrapa, si te quedas el ogro te come (Se correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come)*, escrita en colaboración con Oduvaldo Viana Filho y publicada en 1966; *La salida ¿dónde queda la salida? (A Saída ¿Donde Fica a Saída?)* estrenada en 1967 y escrita con Armando Costa y Antonio Carlos Fontoura, y *Dr. Getulio, su vida y su gloria (Dr. Getúlio, Sua Vida e Sua Glória)*, en coautoría con Dias Gomes y publicada en 1968.

Su obra poética, agrupada y ampliada en sucesivas antologías, entre las que sobresale la titulada *Dentro de la noche veloz (Dentro da Noite Veloz)*, 1975, abarca tres libros fundamentales: *La lucha corporal (A Luta Corporal)* de 1954; *Nuevos poemas (Novos*

* *Capítulo III del libro* Los poderes del poeta. Poesía y sociedad en el Brasil del siglo XX. *(Véanse los capítulos I y II en los números 458 y 459 de* Cuadernos Hispanoamericanos).

Poemas) publicados junto con la segunda edición de *La lucha corporal* en 1966 y el *Poema sucio (Poema Sujo)* aparecido en 1975.

La poesía exilada

Circula por el Brasil —y circula profusamente— la impresión de que la poesía, en los últimos veinte años, ha ido emigrando de su suelo tradicional (la literatura), hacia los territorios menos convencionales y supuestamente más ricos del letrismo musical. En apoyo de esta conjetura concurren varias hipótesis. Entre ellas, la que se arroga mayor consistencia pretende que la palabra, en manos de los poetas, dejó de ser expresiva, vital, reveladora. Todos estos atributos, se dice, distinguen hoy, exclusivamente, a los textos del nuevo repertorio de la música popular brasileña.

¿Quién se animaría, en efecto, a negar el encanto que Vinicius de Moraes supo infundir a las letras de samba? ¿Quién no asiste a un espectáculo verbal inusitado al oír en boca de Chico Buarque los versos de *Construção, Cálice o Ana de Amsterdã?* Quién no siente, frente a Caetano, Gilberto Gil o Edú Lobo, que está ante creadores que han sabido brindar al lenguaje coloquial un vigor indiscutible?

Pero no nos equivoquemos. Este cúmulo de méritos, este despliegue de virtuosismos, vienen a probar lo mucho que ha madurado la sensibilidad de quienes exploran, con una finalidad musical, el universo de la palabra. No habla, si somos rigurosos, a favor de la poesía, habla a favor de la música.

El malentendido, sin embargo, proliferó y hoy recorre el suelo brasileño predicando sus verdades y cosechando adhesiones. Semejante confusión no será lógica pero tiene sus motivos. Basta recordar, por ejemplo, qué llegó a ser la palabra en el reino del concretismo.

Entre nosotros, los argentinos, la poesía concreta nunca rebasó la zona de un experimentalismo casi clandestino, quizá porque nuestra propensión a la trivialidad literaria prefirió optar por otros caminos. En cambio, en el Brasil logró un auge realmente sonoro. De eso, al menos, dieron prueba los poetas del 60 y el 70, quienes le concedieron una relevancia indiscutida y demostraron hacia él una obsecuencia casi servil.

Las raíces de este sometimiento festivo se entrelazan con las de otro fenómeno decisivo y los dos, mutuamente, se explican. Este fenómeno fue el del silencio creciente que, entre los años 64 y 74 ahogó lo mejor de la cultura teatral y literaria del Brasil. Sólo en un momento en que la libertad de expresión es concebida como un delito, el hecho de hablar sin decir nada puede alcanzar la jerarquía de un símbolo estético.

Nacida en San Pablo hace dos décadas, ramificándose luego hacia el sur, el centro y el noroeste del país, la poesía concreta (que luego fue neoconcreta) entabló con el lenguaje un vínculo netamente experimental que rebajó el interés por la comunicación personal, a la categoría de lo obsoleto. Reforzado, después, por algunas tesis estructuralistas, alentado por un intelectualismo tan brillante como fatuo, el concretismo desplegó por donde pudo su enajenado amor a las palabras.

Inmovilizado en su condición de espectador pasivo, condenado a una discutible y preponderante aventura formal, el lector del poema concreto no pudo encontrar nun-

ca, en los textos que le fueron ofrecidos, un eco cabal de su dolorosa experiencia histórica, un atisbo de su mundo afectivo, una resonancia veraz de sus sueños. La relación con la obra escrita le ratificaba, como tantas otras cosas, el desencuentro consigo mismo. También la poesía era un sitio donde cerciorarse de su soledad. Y no podía ser de otro modo en una concepción de la literatura donde la palabra —objeto de una idolatría frívola— importa más, mucho más, que los hombres que la emplean.

Pienso, por eso, que el concretismo ha sido la estética del silencio cómplice, la ideología artística de quienes, confirmando las tesis centenarias del materialismo ingenuo, han venido a asociarse a los que pretenden demostrar la inutilidad de la literatura.

La poesía se transformó en un ejercicio, dejó de ser una urgencia. ¿Cómo explicarse entonces la «popularidad» del concretismo sino como producto de la desesperanza social que ganó a los escritores que lo suscribieron? Tal vez sea esa desesperanza, el descrédito que la palabra, como arma de comunicación emocional y crítica, alcanzó entre los propios poetas, uno de los triunfos más rotundos que en el campo cultural obtuvieron los promotores del silencio y la censura.

El concretismo fue, en definitiva, la expresión de un grupo en el que había sido derrotada la necesidad de diálogo, la capacidad de cuestionar con sentido de la realidad histórica, y no apenas con un mero afán de *captación plástica,* visual de esa realidad. Porque una cosa es escribir para ejemplificar una tesis o indagar la estructura de los fonemas del discurso, y otra muy distinta es hacerlo porque apremian la desesperación o el amor o el desconsuelo. La poesía concreta ahogó el lenguaje en la banalidad, lo vació de toda trascendencia ética, dotándolo de un peso que recuerda, por su inconsistencia, la solidez de los espejismos. No es de extrañar, en consecuencia, que en medio a tamaño mutismo, el canto de los músicos cayera como un bálsamo. Chico, Caetano, Gil y tantos otros no cargaron con la responsabilidad de resucitar la poesía sino con la misión de devolver al hombre la confianza en el arte.

La sed y el universo

Al de la poesía no debe, empero, confundírselo con un caso concluído. Ella ha sabido, como el ave famosa, resurgir de sus cenizas. Y lo curioso es que entre los promotores de esa resurrección figura quien fuera uno de los propulsores iniciales del concretismo. Me refiero a José Ferreira Gullar.

No son muchos los autores que han tenido, como él, convicciones tan encontradas con respecto al lenguaje estético. Se equivocará, sin embargo, quien pretenda reducir su aporte a lo que hay en ellas de contradictorio. La verdad de su producción está en la totalidad de su obra. La clásica enseñanza de Hegel sobre la significación de los procesos vale también, y plenamente, en este caso.

Mi estudio se empeña en ponderar algunas de las alternativas de esa trayectoria. Por ella corre, como un río subterráneo, una de las vertientes más ricas de la literatura del Brasil contemporáneo.

Nacido en el año 30 en São Luis de Maranhão, Gullar dio a conocer, en 1954, un libro titulado *A Luta Corporal.* El tomo, editado en Río, reunía composiciones del 50 al 53.

El par de conceptos que dan nombre al volumen resumen precisamente la intención del escritor. El cuerpo, para Gullar, es el sitio donde lo viviente deja presentir, del mejor modo, el enigma fascinante de su sentido. Ese sentido se manifiesta, ante la percepción, como lucha: en el cuerpo palpitan, combatiéndose, las fuerzas ciegas del impulso; allí se mueven, agigantándose y retrayéndose, los resortes del instinto, los mil matices de la sensación, los muchos mecanismos del universo inconsciente. El cuerpo es, además, el escenario donde se cumple el itinerario prefijado de cuanto madura y muere. Contemplándolo, interrogando sus secretos, el poeta quiere asomarse, con mayor amplitud, a esa fuerza que todo lo sostiene y el eco de cuya voz resuena, vagamente, en la palabra *vida*.

Gullar cava en el mundo animal, cava en los objetos, busca la pulsación decisiva, horada queriendo apresar la luz que se muestra ocultándose; responde, en suma, con su poesía a un anhelo ontológico tenaz, encarnizado: atrapar la médula de lo existente en las formas primarias de lo real.

El afán de trascendencia no empuja sus ojos hacia el espacio celeste; serán los cuerpos circundantes quienes cautivarán su mirada. Gullar busca, como Spinoza, lo infinito en lo finito. Bien puede decirse de él, como se dijo de Hipólito Taine, que es, en esta primera etapa de su labor, «un metafísico amante de los hechos»[1]. No llegó aún el momento del diálogo. El poeta es, por ahora, un observador. Aves, frutas y objetos serán los protagonistas de este instante inicial de su trabajo. Pero la observación no es mero registro, crónica fría de lo que se ve. Es, inversamente, una búsqueda fervorosa; una respuesta lírica, consecuente y personal, a las imposiciones dictadas por una sensibilidad agudísima del espacio y el tiempo. Mediante la tensión de sus ritmos breves y la rotundidad de sus caracterizaciones, el estilo del joven Gullar nos trasmite el nervio vivo de un temperamento intenso y literariamente consolidado.

Las peras, en el plato,
se pudren.
El reloj, sobre ellas,
¿mide
su muerte?
Paremos el péndulo
¿Detendríamos así la
muerte de las frutas?
        ¡Oh, las peras se cansaron
de sus formas y de
su dulzura! Las peras,
concluidas, se gastan en el
fulgor de estar listas
para nada.
        El reloj
no mide. Trabaja
en el vacío: su voz se desliza
fuera de los cuerpos.
Todo es cansancio

[1] *La expresión es de Luis Rodríguez Aranda y figura en el prólogo de la* Introducción a la Historia de la literatura inglesa *de H. Taine, Aguilar, p. 18, Buenos Aires, 1960.*

de sí. Las peras se consumen
en su dorado
sosiego. Las flores, en el cantero
diario, arden,
arden en rojos y azules. Todo
se desliza y está solo.
        El día
común, día de todos, es la
distancia entre las cosas.
Pero el día del gato, el felino
y sin palabras,
el día del gato que pasa entre los muebles,
es pasar. No entre los muebles. Pasar
como yo
paso: entre nada ...(...)

(As Peras)

Hay, no cabe duda, en esta sed de comprensión de lo sensible, en esta entusiasta jerarquización gnoseológica de lo físico y sensual, una intención que involucra y rebasa las motivaciones puramente individuales que pudieron haber impulsado a Gullar. Los años 40 trajeron hasta las costas del Brasil los severos menajes de Heidegger y Trakl, el lamento envolvente de Rilke y, con ellos, una atmósfera que caprichosamente instrumentada por los poetas que entonces se iniciaban, fue disolviendo en la abstracción de sus alturas, la concreción de la vida diaria, el realce adjudicado a lo cotidiano y realista por los escritores que irrumpieron en la espléndida Semana de 1922[2]. Lo raro y lo formal volvieron a invadir el lenguaje; una seriedad demasiado intencional para ser verosímil desplazó el amor a lo coloquial y espontáneo. La solemnidad y el amaneramiento, expulsados de la poesía con la superación del parnasianismo, se adueñaron una vez más del verso, definiendo los propósitos de una generación que confundió la hondura con los almidones del preciosismo verbal.

Gullar está, justamente, entre quienes, hacia 1950, se empeñan en reabrir y ramificar los caminos trazados por los grandes renovadores de los años 20 y 30. *A Luta Corporal* atestigua, en tal sentido, la firmeza de un propósito: recuperar, para la poesía brasileña, baluartes que tanto estilística como temáticamente hicieron de ella un documento diáfano de la sensibilidad de nuestro tiempo[3].

Inquietudes de corte filosófico, comunes por lo demás entre los poetas brasileños del 40, encontraron en Gullar a un artista que reelaborando su intrínseco valor conceptual con certero criterio lírico, fue capaz de convertirlas en expresión emocional de una experiencia vivida. La precisión del tono, cortante e inequívoco, lo apropiado de la óptica escogida para el abordaje de los temas, permitieron que lo gnoseológico y metafísico encontraran un cauce contemporáneo, dinámico, en la poesía de los años 50.

Como dije, el hombre empezó siendo, para Ferreira Gullar, un observador. Concebi-

[2] *Me refiero, claro está, a la* Semana de Arte Moderno, *celebrada en San Pablo, Brasil, en febrero de 1922. Ella inaugura oficialmente, como es sabido, la actividad de los escritores, músicos y pintores que habiendo roto con el pintoresquismo finisecular y el amaneramiento parnasiano se lanzan hacia un arte que transparente la sensibilidad del hombre contemporáneo, producto de la sociedad industrial y de la posguerra.*

[3] *El gran predecesor de Ferreira Gullar en esta labor es, sin duda, João Cabral de Melo Neto.*

do como el ser llamdo a contemplar, verifica, mirando, que su conciencia es el acontecimiento que rompe la armonía de una realidad inconsciente de sí: *«Las nubes ignoran/ si se deslizan sobre/ nuestra cabeza: somos nosotros quienes sabemos que/ nos deslizamos bajo ellas»*.

Pero, por otra parte, esta conciencia de lo real más que conocimiento revelador es intuición de un misterio que, precisamente con lo que tiene de irreductible, subsume al hombre en el desamparo. Saber no será otra cosa que saber que lo esencial se ignora: *«el pájaro que es/ blanco, / no porque él lo quiera ni/ porque lo necesitemos: el pájaro que es blanco / porque es blanco»*.

Los juegos solitarios

El acceso a las fronteras de la comprensión objetiva tuvo hondas consecuencias en la obra de Gullar, ya que incidió en la configuración de las premisas epistemológicas ulteriores del poeta y desplazó sus inquisiciones —hasta allí empecinadas en determinar *lo que las cosas son*— hacia el ámbito más flexible de *lo que ellas nos significan*. Esta alteración del rumbo especulativo, modificó su visión del hombre: aquel buceador inicial de lo *en sí*, se convirtió en un indagador de lo real *para mí*. Lo que el mundo *significa* pasó a importar más que lo que el mundo *es*. Observar al ojo que mira se transformó en la urgencia poética primordial. El hombre dejó de ser un punto de apoyo para la meditación ontológica y pasó a ser el punto de mira de la exploración lírica.

El «giro copernicano» que afectó entonces a la poesía de Gullar se tradujo, inicialmente, en una serie de composiciones muy sugestivas escritas entre 1954 y 1960, y agrupadas bajo el título *O Vil Metal*.

«Frutas», uno de los textos iniciales del volumen, ilustra acertadamente las mutaciones por las que va atravesando la realidad a medida que se modifica el modo de considerarla. Así, las *«dos manzanas y ocho bananas»* depositadas *«en un plato de loza»*, pasan a ser *«dos manchas rojas y una línea amarilla»* para luego transformarse en *«una hoguera sólida/ encendida en el centro del día»*. Los cambios descritos por el poema subrayan distintas napas significativas de lo visible. Cada una de ellas ha sido modelada por una particular manera de ver lo mismo. Es decir que los múltiples sentidos del horizonte fenoménico resultan del tipo de relación que el ojo entabla con el paisaje. Lo que inicialmente no es sino un grupo de frutas termina siendo *«llamas,/ las llamas de lo que está listo y alimenta»*. Cuando la mirada alcanza a captar el fuego ha llegado al núcleo de lo viviente. El poeta asiste a la revelación del fundamento y su palabra recoge y enuncia, sin transgredirlo, el secreto primordial.

Otra vertiente analítica de esta misma composición permite afirmar que el hecho de que el hombre nos sea presentado como contemplador de paisajes sucesivamente más densos desde un punto de vista ontológico importa en la medida que ayuda a entender los nuevos atributos en él reconocidos por Gullar. Este aparece, ahora, como el ser capaz de entablar distintas calidades de relación con lo circundante, variando la densidad significativa de lo observado de conformidad con la hondura interpretativa de la mirada del observador.

En un sentido epistemológico estricto, no se ha dado, con *O Vil Metal,* ni un solo paso más allá de las conclusiones alcanzadas en *A Luta Corporal.* Lo novedoso se manifiesta, más bien, en el interés que recae sobre la figura del hombre en tanto conocedor. Puede decirse, en efecto, que con los poemas de *O Vil Metal* la subjetividad alcanza la jerarquía de un núcleo temático prioritario.

No estamos todavía, sin embargo, ante la subjetividad entendida como un hecho histórico. El repertorio de ideas donde se nutre el trabajo del poeta proviene de la vasta gama argumental propuesta por la metafísica clásica. Por eso, cuando Gullar comienza a tomar en cuenta al hombre lo primero que destaca en él son sus estructuras ontológicas limpias de toda connotación social y temporal concreta. Es cierto que el abordaje de este abanico temático se cumple, como ya dije, de conformidad con un criterio literario de indiscutible actualidad estética, pero las circunstancias políticas y las formulaciones afectivas francamente personales sólo irrumpirán más tarde, del mismo modo que la conciencia americana y el sentimiento nacional.

Durante un lapso bastante prolongado, el escritor se dejó cautivar por las propuestas de este ahistoricismo lírico. Así fue cómo descubrió que el ojo construye la imagen, que la *realiza* en aquel sentido tan bien puntualizado por Susana Langer y según el cual ver, más que reconocer, es configurar. Desprendiendo de esta evidencia sus consecuencias extremas, Ferreira Gullar pudo llegar al concretismo, es decir, a ese distorsionado anhelo de aprehensión verbal del mundo en su materialidad fenoménica. Empeñado en lograr que el texto dejara de ser alusión, quiso transformarlo en el ámbito de una presencia concreta en el sentido lato. Las exploraciones de la subjetividad, inicialmente orientadas por Gullar hacia las instancias categoriales antes referidas, confluyeron luego sobre la palabra, y lo que en un principio no fue más que indagación gráfica y semántica de los fonemas, ponderación tenaz de los atributos expresivos del espacio y del silencio textuales, terminó extraviando al poeta en un maltrato progresivo del lenguaje. De hecho, los últimos ejercicios concretistas de Gullar, interesados en traducir el proceso constitutivo de los significados verbales mediante la exploración de las raíces onomatopéyicas del habla, lo llevaron a la destrucción radical del discurso. Gullar quiso, como tantos otros abanderados de su causa, limitarse a la estructura del poema o, mejor, limitar el poema a su estructura a expensas de su riqueza léxica[4]. Terminó, lógicamente, desarticulando a tal punto el idioma que la poesía, objeto originario de una veneración sin límites, se convirtió en el arquetipo estético de una concepción enajenada del arte y de la vida.

[4] *En un notable ensayo de 1962, titulado «22 e a poesía de hoje»* (Invenção, revista de Vanguarda, *n.º 1, año 1, pág. 29, São Paulo, Brasil). Cassiano Ricardo señala que «el mayor peligro —lo recuerdo apenas, sin afirmarlo— consistirá en reducir a la estructura el contenido del poema, repitiendo* mutatis mutandi, *el mal de la «métrica-contenido»* (metrical schemes) *del parsianismo. La estructuración del poema, nadie va a negarlo, será en sí misma un acto poético. Sin embargo, no me parece que baste la organización del espacio (vacío) con palabras exactas si no se deja en él un espacio para... la poesía. Para que después no se diga que en ese juego 'espacial' sólo la poesía no encontró su espacio. En este punto Oswaldino Marques tiene razón cuando afirma: «En el universo cerrado de la lógica y de la matemática es posible comprender algo cuya estructura sea su verdadero contenido. En el continente de la poesía, ampliamente abierto al mundo y a la vida, no».*

La luz sucia y verdadera

Hay otro fenómeno paralelo que hacia mediados de los años 60 se verá impugnado en Brasil: la experiencia de la democracia política. No sólo se trata del derrocamiento por la fuerza del sistema constitucional vigente. Se trata también, y consecuentemente, de la crisis intrínseca de un determinado repertorio conceptual, de la inviabilidad de una gama de ideas mediante las cuales aquel modelo procuró evidenciarse, determinar su perfil propio, enunciar su razón de ser y sostenerse en el ejercicio del poder público.

Esta correlación entre lenguaje y realidad social no constituye, por cierto, un señalamiento novedoso. Recuerda Gusdorf que hace un par de milenios «el emperador Che Huang Ti, para asegurar su autoridad y consolidar la paz, reforma la escritura en el sentido de la uniformidad, publica un diccionario oficial y, orgulloso de su obra, proclama en sus estelas: 'He traído orden a la multitud de los seres y he puesto a prueba los actos y las realidades: cada cosa tiene el nombre que le conviene'. Así es como, en Francia, prepara Richelieu la obra de la monarquía absoluta mediante la fundación de la Academia, encargada de definir un código de buen uso de la lengua, mediante su fijación en un diccionario y en una gramática. Más cerca de nosotros, causó asombro, no hace mucho, ver cómo el jefe del Estado soviético hacía obra de filólogo en un escrito en el que tomaba posición respecto del problema del porvenir de las lenguas humanas, previniendo la progresiva unificación de los idiomas. Es que el establecimiento de un imperio no se opera sin una correspondiente centralización del lenguaje. Toda reforma importante, toda revolución, exige una renovación del vocabulario. No se ha transformado a los hombres mientras no se ha modificado su manera de hablar» [5].

Curiosamente, el concretismo de Gullar y la democracia política desembocan juntos en la inviabilidad. El silencio en que se hunde el primero coincide con el derrumbe de la segunda. Quien pareció entenderlo así mejor que nadie fue el propio Ferreira Gullar, ya que entre 1962 y 1969 se lanzó a la composición de un volumen de poemas en los que habría de subvertir todos los principios de la escuela concreta. *Dentro da Noite Veloz* constituye, en efecto, una tentativa de alcanzar la vida cotidiana, sus manifestaciones, sus elementos, ya no desde premisas filosóficas idealistas, sino a partir de una plataforma conceptual íntegramente inspirada en el descubrimiento de los conflictos sociales, en la comprensión del hombre como ser insertado en una trama de acontecimientos políticos y psicológicos de medular importancia en la configuración de su naturaleza histórica. No es su lenguaje —coloquial desde siempre— el que acusará inicialmente los efectos más rotundos de estas transformaciones, sino su repertorio temático, bruscamente novedoso. No se trata, empero, de un vanguardismo hueco sino de un esfuerzo por ser artísticamente consecuente con un hecho decisivo: el descubrimiento sociopolítico de América Latina.

Podría asegurarse, tal vez, que es la idea de lo concreto lo que se ha modificado radicalmente en la poesía de Gullar. Si el concepto, hasta entonces, estuvo asociado, en la

[5] *Georges Gusdorf,* La palabra, *traducción del francés de Horario Crespo, Ediciones Nueva Visión, pág. 18, Buenos Aires, 1971.*

obra del escritor, a la acepción que le infundieron los portavoces de la corriente nima, a partir de los años 60 irá adquiriendo un sentido que lo muestra emparentado al significado que de él nos brinda el materialismo dialéctico. Concreto será ahora lo temporal, lo que está sujeto a los influjos de la lucha de intereses contrapuestos, lo que reviste un valor ideológico; concreto será, en suma, el hombre inmerso en el trabajo, en sus fluctuaciones afectivas, en sus sueños y rencores.

«Mi desesperación consistía —declaró Gullar aludiendo a aquel momento— en que toda esa riqueza de la que yo me percataba, desfilaba ante mis ojos como una película sin que yo fuera capaz de sumergirme en ella. Comprendí que debía confundirme con la vida al precio que fuere, cosa que, hasta entonces, ya había evitado. Es el viejo problema de siempre: el arte nos da lo esencial pero excluye la vida. La vida, en cambio, nos arrastra en su caudal y nos dilapida en actos y hechos superficiales. Elegí: había que entrar en la batalla de la vida, ensuciarse las manos, arriesgarse a perder con los demás para intentar encontrarse como expresión de muchos. La posición de profeta, de mago o de genio no me agrada. Odio todas las formas de mistificación. Soy un hombre común, como mi madre, como mi padre, mis hermanos y mis amigos de infancia. Nunca me circundó ningún halo de divinidad. En compensación, la vida, aunque muchas veces dura y cruel, fue siempre fascinante. De ella nace mi poesía; de lo real y lo común, de las cosas banales, de la luz sucia y verdadera que hay en las cosas y en las personas. De allí nace mi compromiso social: de la necesidad de decir la verdad, de encontrar para mí y para los otros una felicidad real y no un sueño. La poesía y el engaño son incompatibles. En el mundo en que vivimos hay explotación y cinismo, y sobre todo la crueldad de los que insisten en mantener privilegios a costa de la felicidad de los demás» [6].

Hay inicialmente, en esta nueva fase de la trayectoria de Gullar, un desfase palmario entre la transparencia de las nuevas inquietudes y la vacilación formal con que se las trata. El desequilibrio corresponde a un momento en que el poeta busca todavía el ángulo desde el cual abordar con eficacia el orbe argumental que comienza a descubrir. Hasta que este hallazgo se produce, *Dentro de Noite Veloz* presenta una serie de composiciones que interesan más por lo que denotan del proceso de crecimiento del escritor, que por el presunto valor que puedan adjudicárseles desde un estricto punto de vista literario. Es el caso de «Noticia da Morte de Alberto da Silva», empeñado en promover a la categoría de tema poéticamente trascendente, la desaparición de un ciudadano opaco y que importa, como dije, porque muestra hasta dónde ha llevado Gullar la redefinición de sus normas estéticas, encaminándose hacia una indagación de lo cotidiano que ya no parece primordialmente interesada en sus raíces metafísicas, sino en su núcleo ético, político y emocional. En un orden similar se inscriben «A Bomba Suja», atendible por tratarse del primer poema donde la identidad nacional irrumpe claramente y la tragedia del nordeste brasileño alcanza una proyección hasta entonces desconocida en la obra de Gullar; «Voltas para casa», que enuncia la conciencia de la

[6] *Estas palabras de Ferreira Gullar forman parte de un largo diálogo que mantuvimos en 1973 y que en febrero de 1974 publicó la revista* Crisis *de Buenos Aires (n.° 10, págs. 40 a 44).*

propia enajenación como parte de una más amplia; «Poema Brasileiro», un testimonio dolorosamente irónico sobre la tragedia de la infancia en un medio miserable.

Este ciclo exploratorio, de tanteos poéticos, culmina sólidamente con la creación de «Meu Povo, Meu Poema» y de «Não há Vagas» donde un lenguaje ya maduro acusa el dominio formal del nuevo horizonte temático del escritor.

El precio del poroto
no cabe en el poema. El precio
del arroz
no cabe en el poema.
No caben en el poema el gas
la luz el teléfono
la falta
de leche
de carne
de azúcar
de pan.

El empleado público
no cabe en el poema
con su salario de hambre
su vida encerrada
en archivos.
Como no caben en el poema
el obrero
que frota su día de acero
y carbón
en los talleres oscuros

—porque el poema, señores,
está cerrado para los hombres:
«No hay vacantes.»

No cabe en el poema
el latifundista (¡y ni qué decir
del latifundio!)
Los especuladores
de inmuebles
los pensionistas
del café
los testaferros
de los trusts
—no caben en el poema.

El hombre
el hambre del hombre
la lucha
del hombre
la explotación del hombre
por el hombre
no caben en el poema
—dicen los poetas
—dicen los admiradores del poeta
—dice la policía

Sólo cabe en el poema
el hombre sin estómago

la mujer de nubes
la fruta sin precio.

el poema, señores,
no hiede
ni huele.

(Nao há vagas)

A partir de «Não há vagas», zonas inexploradas de la vida urbana brasileña van ganando espacio e importancia en el repertorio de Gullar. Una franca apertura le permite al poeta sustraerse al silencio donde había naufragado su palabra. Gullar recupera el habla a medida que se abre al mundo que lo rodea con la óptica de un hombre urgido por el deseo de participar en lo que ve. Pronunciarse es ahora reconocerse como protagonista de una aventura colectiva. Concibiendo la poesía como instrumento de autoconciencia histórica, el escritor la empuñará para buscarse en el corazón de la comunidad, para extraer, de la índole de su relación con los demás hombres, la índole de su propia vida. En el cálido *nosotros* comienza a descubrir Gullar el camino de su mejor desarrollo..

Esta estética de la solidaridad le facilitará al poeta el abandono de sus viejas propuestas metafísicas. Poco importarán, a partir de este momento, las conclusiones antropológicas a que pueda arribarse desde la ortodoxia esencialista o desde una epistemología empeñada en privilegiar el reconocimiento de los límites de la razón pura por sobre las tensiones nacidas de los choques entre intereses económicos disímules o las angustias y alegrías acarreadas por el ajetreo diario. Mucho más urgente será reconocer que no todos los hombres son iguales y que esa desigualdad, además de víctimas, cuenta con responsables y favorecidos.

Gullar se coloca, en este sentido, en las antípodas de Cassiano Ricardo. El laborioso autor de *Jeremías,* haciéndose eco de ciertas tesis existenciales, sostuvo que en la Era Atómica la vida individual es un hecho absurdo porque su preservación ya no depende de cada uno sino de los amos del mundo que decidirán por nosotros de acuerdo con criterios que ignoramos y que nunca contemplarán nuestras necesidades personales. En cambio, el poeta de *Dentro da Noite Veloz* dirá que no nos matamos porque aún cuando las bombas pendan siniestramente sobre nosotros, sentimos que la vida es nuestra; y la sentimos nuestra y la reivindicamos precisamente cuando advertimos que *«en esta jaula»* (el mundo) *están los que tienen/ y los que no tienen./ El hombre está atado a la vida y necesita comer/ el hombre tiene hambre/ y necesita comer/ el hombre tiene hijos/ y necesita criarlos».*

Estos versos de elemental sencillez, conmovedores por la transparencia con que dejan oír la voz de un hombre que va conquistando, una a una, sus verdades básicas, muestran hasta qué punto se ha transformado el escritor que en los años finales del 50 pudo identificar la poesía con ejercicios como éste:

FUEGO

hueso

DEL CUERPO

gruta

DEL HUESO

urna

DEL

<u>*hueco*</u>

ORCO

<u>*foso*</u>

DEL

<u>*cuerpo*</u>

Estamos, en suma, ante una nueva etapa y en ella el rasgo distintivo es la conciencia del yo como sujeto de una relación indeleble con los demás seres humanos. Esta relación puede tener, alternativamente, los atributos de un encuentro o las restricciones de un desencuentro, de conformidad con el papel sociopolítico, ético, cumplido por los interlocutores. La conciencia del ser propio es ahora conciencia de la realidad comunitaria del yo. Hay pues, una interdependencia recíprocamente configuradora entre el yo y el nosotros, en la vida personal y en la comunitaria, que termina por señalar al poeta las verdaderas premisas que no puede soslayar ningún intento de caracterización antropológica, sea o no literario. «Las Trampas» no tiene otra intención que recordarnos la necesidad de luchar contra los espejos distorsionantes que diariamente nos acechan con sus propuestas ilusorias:

En el mundo hay muchas trampas
y las trampas pueden ser refugios
y los refugios trampas.

Tu ventana, por ejemplo,
abierta al cielo
y esa estrella que te dice: el hombre es nada
o la mañana hecha espuma en la playa
golpeando desde antes de Cabral, antes de Troya...(...)

Gullar desecha, finalmente, las comparaciones de intención ontológica. Los paralelismos entre la eternidad y el devenir le parecen estériles. Ya no le prestan ningún servicio. La respuesta a la pregunta que interroga por el hombre sólo podrá ser hallada en el curso del esfuerzo dialógico. Pero de un esfuerzo dialógico que no pretende ser mera ratificación de una realidad irreversible, sino impulso a la transformación creadora tanto de quienes hablan como de aquello que los induce a hablar. El hombre es ahora un proyecto y es el reencuentro con sus raíces afectivas lo que le permite recuperar el amor a la vida. Más allá de los axiomas lógicos que nos condenan, más allá de las premisas metafísicas que nos encandenan al absurdo y a la soledad, está *«Tu hijo, ese bichito/ que no sabe,/ que ansioso se entraña en la vida y quiere/ la vida/ y busca el sol, la pelota, fascinado ve/ el avión e indaga, indaga».*

El sentido de la existencia no proviene, pues, de una revelación verbal; no consiste en un veredicto sino en una experiencia práctica —la del ejercicio de la solidaridad: *«y no veo en la vida, amigo,/ ningún sentido, sino/ luchar juntos por un mundo mejor».*

La solidaridad es el modo de llevar a cabo ese proyecto que somos y la palabra poética es el sitio y la forma de transparentar la necesidad y la urgencia de ese vínculo fuera del cual ninguno de nosotros llega a ser él mismo:

Quiero, por eso, hablar contigo
de hombre a hombre,
apoyarme en ti,
ofrecerte mi brazo
que el tiempo es escaso
y el latifundio sigue allí, matando (...)

Así irrumpe el otro en la poesía de Gullar. El discurso poético se ha vuelto interlocución. El prójimo lo es por obra de circunstancias históricas que nos hermanan. El modo similar en que éstas nos afectan, las alternativas comunes que nos imponen, nos acercan y nos identifican. El poema ha dejado de ser el sitio de un espectáculo opcional para convertirse en el escenario de una voluntad de encuentro inaplazable. Y el lenguaje en el que el poeta nos habla se inspira enteramente en el descubrimiento de esa cercanía salvadora. «*Somos muchos millones de hombres/ comunes/ y podemos formar una muralla,/ con nuestros cuerpos de sueño y margaritas*».

Prácticamente en todas las composiciones de este período (1962-69) prepondera una técnica de construcción similar: se parte de un hecho específico, de un episodio que aparece recortado con un propósito aparentemente anecdótico. Luego, mediante el desocultamiento del fondo ideológico que entraña ese episodio aislado, el texto se encamina hacia una realidad más vasta y más honda, dotada de una fuerte significación colectiva. La vida urbana, a lo largo de estos siete años, es el ámbito por excelencia, el *topos* de esta lírica de la enajenación y la fraternidad: «*Todas las cosas de las que hablo están en la ciudad/ entre el cielo y la tierra*».

Poesía y Persona

Al caracterizar a la poesía contemporánea, Hugo Friedrich anota que «Con Rimbaud ha empezado esa separación anormal entre sujeto poético y yo empírico, que habrá de encontrarse actualmente en Ezra Pound y en Saint-John Perse, y que ya por sí sola hará imposible comprender la lírica moderna como expresión biográfica»[7]. De hecho, la poesía europea del siglo XX, que es a lo que estrictamente se refiere Friedrich cuando alude a la lírica moderna, encuentra en esta disolución del yo personal, uno de sus rasgos distintivos. El texto literario no proviene, en sentido lato, de una persona reconocible ni tampoco nos habla de un mundo reconocible. El autor no se brinda como alguien que quiere ser entendido, ni pretende que sea inteligible el territorio temático que traza su canto. Empecinado en ofrecerse como fragmento de fragmentos, el poema, más que entregar sus percepciones, las insinúa, y es imposible reconocer en este abanico de parcialidades intencionales, de trozos en semipenunbra, la presencia del hombre que escribe como un totalidad. «Uno de los rasgos principales de la poesía moderna es su alejamiento cada vez más decisivo de la vida natural. Junto con Rimbaud, Mallarmé representa al abandono más radical de la lírica de la vivencia y de la confesión, y con ellos de un tipo de poesía que por entonces todavía estaba representado con grandeza, por Verlaine. En realidad, la lírica anterior, desde los trovadores hasta la época

[7] Estructura de la lírica moderna, *por Hugo Friedrich, pág. 105, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1959.*

romántica, sólo en muy pocos casos se refiere a verdaderas vivencias, raras veces representa una comunicación, a modo de diario, de sentimientos personales; lo que ocurre es que el error de los historiadores de la literatura, infectados de romanticismo, nos ha inducido a considerarlos como tales. En todo caso, lo que sí es verdad es que la lírica estilizada, la antigua lírica base de variaciones artísticas sobre lo general, se movía dentro de un círculo que al hombre le era familiar. La lírica moderna excluye no sólo la persona privada, sino también la humanidad normal»[8].

Es la inteligibilidad del mundo circundante lo que se evapora en la poesía europea actual. El fenómeno, por lo demás, se extiende a la prosa de nuestro tiempo. La narrativa europea acusa, de Joyce en adelante, esa disolución de la transparencia significtiva de lo cotidiano. La desarticulación de la identidad personal logra en la novelística kafkiana una de sus expresiones más abrumadoras. *El extranjero* de Albert Camus y el teatro de Beckett e Ionesco prolongan, dolorosamente, esta exploración de lo neutro y desdibujado. Se trata, en suma, de un eclipse de la identidad occidental que alcanza en la literatura del Viejo Mundo uno de sus reflejos más dramáticos.

¿Qué ocurre, entretanto, en la lírica de América del Sur? ¿Constituye, como sucede en tantos otros órdenes, una mera prolongación de la problemática metropolitana?

Ciertamente, hay poetas entre nosotros —y excelentes poetas— que han hecho suya la ética y la estética de esta visión del arte europeo para la que muchos reivindican una validez planetaria. Creo, sin embargo, que no es su trabajo el que mejor nos dice cuáles son los rumbos principales por los que se orienta la indagación poética de la identidad latinoamericana. Y no por falta de calidad literaria, sino por falta de conciencia histórica, es decir: de lo que hay de específico y determinante en nuestra situación existencial. Por eso es erróneo, a mi ver, el transplante mecánico, a nuestras regiones, de la excelente semblanza que de la lírica europea nos ofrece Friedrich. No se trata, por una parte, de reivindicar una autonomía jactanciosa y vana, sobre la que, además, se ha trillado hasta el hartazgo. Se trata de entender, en cambio, que no formar parte de una misma realidad somos la misma realidad. El hecho de que pertenezcamos, los europeos y nosotros, a una misma civilización, nos emparenta, en suma, sin confundirnos.

La década del 70 encuentra a Gullar empeñado en la búsqueda de su condición latinoamericana. Ya sabe que la mejor poesía, la verdadera, será aquella que acoja e indague los vaivenes que acompañan el crecimiento de este yo personal e histórico. La aprehensión de la trama comunitaria en la que se asientan la trayectoria individual y las alternativas biográficas, no induce nunca al poeta a incurrir en propuestas colectivistas inconsistentes. Así como la vida de uno es siempre vida con los demás, así también sabe el poeta que esta vida con los demás no es nunca mero gregarismo.

Justamente, el descubrimiento que hace de sí como un hombre igual a muchos le permitirá a Gullar conceder a lo estrictamente personal, a los hechos que dieron y dan forma a su biografía, una proyección estética que hasta entonces no reconoce otro predecesor que Manuel Bandeira. La subjetividad gana de tal modo, en su poesía, una di-

[8] *Ob. cit., pág. 171.*

mensión nueva, la definitiva, porque ahora entrelaza, en perfecto equilibrio, ontología, sociedad y persona. Libre ya de los pruritos filosóficos de antaño, a resguardo del individualismo por el desarrollo de su conciencia política, y del socialismo de barricada gracias a su lúcida concepción del yo, Gullar comprende que hay un costado solitario aún en el hombre solidario; pero, sabe, a la vez, que la enunciación de aquel flanco, cuando se cumple con espíritu fraternal, con afán comunicativo, reúne en lugar de separar.

Ah, la oscura/ sangre urbana/ movida a intereses./ Es gente que pasa sin hablar/ y está llena de voces/ y ruinas. ¿Eres Francisco?/ ¿Eres Antonio? ¿Eres Mariana?/ ¿Dónde ocultaste el verde/ resplandor de los días? ¿Dónde/ ocultaste la vida/ que de tus ojos se borra apenas brota?/ Y pasamos/ cargados de flores sofocadas./ Pero adentro, en el corazón,/ yo lo sé,/ la vida late. Subterráneamente/ la vida late./ En Caracas, en Harlem, en Nueva Delhi,/ bajo las penas de la ley/ en tu pulso,/ la vida late./ Y es esa esperanza clandestina/ mezclada a la sal del mar,/ quien me sustenta/ esta tarde,/ asomado a la ventana de mi pieza en Ipanema,/ en América Latina.

La inmersión en lo biográfico será más y más honda; como también será más honda cada vez la concepción sustantadora de este personalismo. No se trata, vuelvo a decirlo, de un yoísmo insípido, acumulación petulante de episodios que se pretenden relevantes cuando en verdad no lo son. No hy crónica y anécdota aquí; lo que hay es una singular capacidad de hundir las manos en lo estrictamente personal y extraerlas cargadas de incitaciones que operan sobre el lector como focos luminosos, reveladores de su propio ser. Hablándonos de sí mismo, el poeta nos habla de los hombres que lo escuchan. Su cuerpo, las cosas que a diario rodean ese cuerpo y lo modelan, el pasado que sin duda es suyo e inconfundible, objetos que sólo él tocó, sonidos que únicamente sus oídos registraron, alcanzan, sin embargo, por otra y magia del lenguaje, una trascendencia emocional francamente colectiva.

Poema Sujo, compuesto en 1975, quiere resumir en una sola, extensa composición sinfónica, esta apasionada visión del mundo donde se funden en un todo el yo, el nosotros, la historia y la eternidad. Con él se prueba, como tantas otras veces, qué certera fue la afirmación de Tolstoi cuando aseguró que a la universalidad se llega sabiendo describir la propia aldea. São Luis do Maranhão, suelo natal del poeta, el múltiple abanico de objetos que circundaron y sostuvieron los días sucesivos de la infancia, las horas tormentosas de la adolescencia, los primeros asombros juveniles, ganan, en el *Poema Sujo,* un papel protagónico. Lo ocasional, lo efímero si se quiere, es rescatado por este libro con el estremecimiento de quien recupera tesoros. Y ello es posible porque *lo sido* y lo transitorio —con su polifacética carga de cosas, de seres, de luces, voces y olores fugaces— dejan de actuar como fondo meramente periférico para ser reconocidos como instancias decisivas de la existencia. Fuimos y somos en medio y por medio del contacto con lo que parece trivial, con lo que por un instante *nomás* nos rodea, nos fecunda y luego se pierde, tragado por el vértigo de las sucesiones, del olvido, la indiferencia, el miedo o la pasión que nos empujan hacia adelante en un torbellino que casi nunca entendemos y que siempre nos devora.

Mediante hechos cotidianos aparentemente ínfimos, Gullar diagrama el espacio que lo retrata entero, concreto y carnal. Indagándose nos indaga; buceando en su país bucea

en los nuestros. Brasil en particular se beneficia con un imagen que lo aprehende y lo desnuda con un amor y una conciencia crítica inusuales; la poesía continental, por su parte, con un fruto maturo, necesario, hermosamente actual. Es América Latina, en suma, la que nos brinda, con el *Poema Sujo,* una expresión sorprendente de su golpeado corazón y de su fortaleza irreductible.

Santiago Kovadloff



Un rincón de Río de Janeiro

Mientras por competir con Garcilaso

I

La conferencia de Federico García Lorca sobre *La imagen poética de Don Luis de Góngora,* [1] más útil tal vez para acertar el concepto de poesía, los institutos retóricos y especialmente la técnica de la metáfora del propio Federico que la de Góngora, ofrece sin embargo motivos útiles y sugerentes, intuidos por la sensibilidad del poeta más que por el rigor del crítico. La conferencia fue leída en 1926 en Granada, dentro del marco de actividades realizadas para celebrar el tercer centenario de la muerte de Góngora, organizadas en 1927 por la generación poética que de aquella fecha tomó el nombre, no por cierto debido a razones ocasionales o peregrinas, sino por el continuo compararse con las técnicas poéticas de don Luis y por haber desarrollado, actualizándola, su lección [2]. Coincidían y se diferenciaban al mismo tiempo aquellos jóvenes poetas incluso en el uso de la técnica analógica, que ya no contaba con una cultura unitaria (o un pie de metáfora sistemático) como referencia a sus espaldas, sino con una pluralidad de modelos y de ocasiones poéticas. Fue el año de la reivindicación del poeta cordobés, después de la obstinada indiferencia, cuando no abierto rechazo, de dos siglos, y provocó una serie considerable, en cantidad y cualidad, de ensayos, estudios, conferencias, homenajes, entre los cuales los primeros sondeos críticos de Dámaso Alonso, consolidados después en la ponderosa e imprescindible obra de recuperación y ordenación que todos conocemos. [3]

En su ensayo, García Lorca, antes de analizar los procedimientos analógicos de la poesía, distingue la aparente dicotomía de un lenguaje inmediato y un lenguaje mediato: «Para situar a Góngora hay que hacer notar los dos grupos de poetas que luchan en la Historia de la Lírica en España. Los poetas llamados populares e impropiamente nacionales, y los poetas llamados propiamente cultos o cortesanos. Gentes que hacen poesía andando los caminos o gentes que hacen poesía sentados en su mesa, viendo los caminos a través de los vidrios emplomados de la ventana». Y está claro que con la metáfora crítica de la ventana Federico quería significar, *en poète,* el diafragma cultural que siempre se interpone entre el pre-texto y el momento de la codificación. Lo explicaba

[1] *Federico García Lorca,* La imagen poética de D. Luis de Góngora. *De la conferencia, pronunciada en el Ateneo de Granada en 1926, fue publicado un amplio resumen (probablemente revisado por el propio Federico) en* Residencia, *Madrid 12-XI-1932, incluido posteriormente en* Obras Completas,, *Editorial Losada, Buenos Aires, 942 (1949.*[4]*), T. VII, pp. 85-115 (con una «nota explicativa» prometida «al final del libro» y nunca publicada); puede leerse ahora en* Obras Completas, *Aguilar 1954 (cito de la de 1974.*[19]*, t. I., pp. 1025, pero existe otra más reciente en tres volúmenes).*

[2] *Para el episodio del Homenaje a Góngora, se envía al famoso ensayo de Dámaso Alonso,* Una generación poética (1920-1936), *en* Poetas españoles contemporáneos, *Gredos, Madrid 1952, pp. 167-192. Por la ingente bibliografía sobre el tema cfr.* Obras, *v. nota 1.*

[3] *Dámaso Alonso,* La lengua poética de Góngora, *Madrid 1950 y* Estudios y ensayos gongorinos, *Madrid 1955 (1970.*[3]*), junto a otros numerosos estudios.*

más adelante, testimoniándolo con su propia experiencia, cuando hablaba del poeta como un cazador nocturno en el bosque de las imágenes y de la difícil elección que le supone distinguir las verdaderas y auténticas de las muchas otras falsas y lisonjeras que le acechan. Sabía muy bien Federico, y lo decía con esa imagen, que el codificador se inserta siempre en una serie literaria y que mira por tanto la literatura como confirmación de la realidad o mejor, y en sentido platónico, lo contrario, es decir lo real como ejemplificación de la literatura. Y reforzaba el concepto con la tesis, iluminante más para su poesía que para la de Góngora, de la metáfora como recurso propio del lenguaje popular (concepto que fue replanteado en la inmediata posguerra por la poesía de la resistencia), sin considerar a fondo que si una proposición de este tipo puede valer para las metáforas ya lexicalizadas en las hablas populares, no basta sin embargo para explicar la lengua poética de Góngora, ni de ningún otro poeta.

Igualmente excesiva, pero por razones opuestas, aparece la tesis de Mauricio Molho, tardíamente sociológica aún en el año 1977, de una metáfora gongorina como lenguaje o discurso poético del grupo dominante («Góngora inventa uno de los discursos poéticos del grupo dominante, es decir de la aristocracia feudal que, detentadora de las tierras y de la renta, contabiliza su poder en términos de retórica. La metáfora será su figura privilegiada, porque todo su discurso forjado ad hoc por el poeta no es sino metáfora del propio estatuto llamado a proyectarse, a través del concepto, en imágenes idealizantes de la experiencia»). [4] El concepto, que puede aparecer homólogo del de García Lorca, no tiene en cuenta que esa experiencia, justamente, se cerraba hacia el pueblo tanto como hacia la aristocracia: era el testimonio de su propio coto cultural, una especie de fuga del mundo circundante y contingente, un código reconocible por una corporación de «clérigos» que (especialmente en España) no representaban aún a la clase burguesa «detentadora de la tierra y de la renta». [5] La verdad, como siempre, está en el medio: es decir que no se trata aquí de niveles lingüísticos altos o bajos, correspondientes a normas de comportamiento de la sociedad barroca, cuales encontramos ejemplificados en el coetáneo lenguaje teatral, [6] sino de la poesía lírica y por lo tanto de una escritura personal o de un lenguaje de todas formas limitado a una *élite* cultural. La imagen de la ventana como diafragma entre lo real y su transfiguración, conserva todavía su hechizo y puede ayudar a descodificar la poesía gongorina, siempre que en esta última se distingan diacrónicamente dos momentos: el de la experimentación juvenil, todavía ligada a los modelos obligados, y el de la madurez estilística, capaz de reedificar lo real desde el interior de su mundo humanístico, para sumergirlo a continuación en una nueva transcripción metafórica equidistante del uno como del otro, con un equilibrio de ambigüedad llamado poesía.

[4] *Mauricio Molho,* Semántica y poesía (Góngora, Quevedo), *Crítica, Barcelona 1977.*

[5] Cfr. *Jacques Le Goff,* Les intellectuels au moyen âge, *París, Ed. du Seuil, 1957.*

[6] *Pienso especialmente en Lope de Vega y en sus teorizaciones de tal lenguaje en* El arte nuevo de hacer comedias, *pero más genéricamente a su propia práctica teatral, en* Fuenteovejuna *por ejemplo, donde hay una larga discusión sobre lenguaje «de corte» y lenguaje «de aldea». No se olvide que en el propio teatro se lograba establecer la diferencia entre los dos lenguajes, siendo gongorino o culterano el lenguaje de la clase más elevada y quevediano o conceptista el de la clase más baja.*

Y creo que la lectura historicista o de sistematización cronológica de la obra de Góngora, sugerida por Robert Jammes en 1967, [7] sea todavía practicable, mucho más que las laceraciones infratextuales entre claro y oscuro, luz y tiniebla (ya deshechas por Dámaso Alonso) o la dicotomía anticonformismo vs conformismo («au-delà de sa pensée» y «au-deçà» o «plus docile») puesta en circulación por el propio Jammes. [8] No se trata aquí de defender de nuevo la unidad (que sería amén de todo un ejercicio fuera de moda), sino de establecer que *toda* la poesía de Góngora, satírica, burlesca, cortesana o lírica, no es ni fácil en los significantes ni «dócil» en los significados ideológicos, sino más bien pluridimensional: depende del pretexto que la mueve o del terreno sobre el cual el poeta decide moverse, en obediencia a su retórica, que es la barroca. Góngora es siempre un anticonformista como poeta pero, como tal, se conforma siempre con los cánones retóricos.

Una vez aceptada esta dimensión estratigráfica, se comprenderá fácilmente cómo los versos del primer período, especialmente los sonetos escritos entre 1582 y 1585, que por su perfección formal son los más fruitivos y, en consecuencia, los más gastados por el uso, son también los que más reflejan los modelos, por más elaborados que sean y ensayados sobre el espíritu profundamente cambiado de los tiempos. Quiero decir que en esta época de aprendizaje del joven Góngora (y el soneto 228, del cual voy a ocuparme, es el ejemplo más evidente) coexisten y se compenetran las dos almas del Barroco, la culterana y la conceptista, la lección humanístico renacentista de Garcilaso, exasperada por Góngora en formas extremistas, y el pesimismo cristiano sostenido por el ensamblaje de los conceptos o «agudezas». Se liberará después, en los luminosos poemas «oscuros» *(Soledades, Polifemo),* para mirar más decididamente a la evasión de la fábula mitológica y a la belleza de la imagen (en la cual quedaría siempre anidado sin embargo el gusanillo de la *agudeza).*

II

La comparación entre el soneto XXIII de Garcilaso y los sonetos 228 (1582) y 235 (1583) de Góngora, con la profunda divergencia de significado entre el uno y los otros debida al contexto histórico diametralmente opuesto, es demasiado manifiesta para ser traída aquí. Por una parte, la serenidad de lo inevitable, compartiendo ya el destino con cualquier otra criatura humana, como ciertamente aparecía en el intertexto de Garcilaso *(en-abîme,* no importa si directa o indirectamente visitado, se divisaba el soneto de Petrarca, *post mortem Laurae:* en ambos pues la hipótesis —añoranza y aceptación— de una vejez frustrada por la muerte). Por otra parte, el concepto se oscurecía, en la severidad gongorina, en un proyecto contrarreformista tan retorcido como obligado, un aspecto del pesimismo católico con una añadida complacencia barroca que resucitaba imágenes macabras, tanto figurativas como literarias, a lo largo del Medievo, desde la patrística pasando por los *De Contemptu* hasta las danzas de la Muerte, etc.

Y sin embargo parecía que detrás de esta actualización ideológica se encontraba en cambio toda una serie de correspondencias que hacían el soneto de Góngora tributario

[7] *Robert Jammes,* Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote, *Bordeaux, 1967; v. cap. I «Les sonnets amoureux», pp. 355-374.*

[8] *Cfr. R. Jammes,* op. cit. *p. 353.*

del de Garcilaso. También el hecho (denunciado por Dámaso Alonso y recogido por Jammes) que las tres subordinadas de Garcilaso se convierten en cuatro en el texto gongorino, haciéndolo «beaucoup plus rhétorique, beaucoup plus artificiel dans son architecture», es relativo, ya que en Garcilaso existe la misma repartición cuatrimembre (aunque no correlativa): «gesto, mirar, cabello, cuello». La diferencia consiste sólo en el hecho (lo que no es poco) de que allí los cuatro elementos están "en movimiento" y (menos *cabello* y *cuello,* aunque también esos implicados en el movimiento del viento) subjetivos *(mirada, gesto);* mientras que en Góngora son inmóviles, todos resueltos en el contraste con los correspondientes elementos naturales, con los cuales están correlacionados, y cargados ya de una especie de «rigor mortis» que, a pesar de su esplendente pero yesosa belleza, parece anticipar y justificar el terceto final que los disolverá en la «nada» [9].

Góngora parece deducir la estructura de la correlación *(mientras)* directamente del soneto de Bernardo Tasso: («Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno/ a l'ampia fronte con leggiadro errore») del cual toma y conserva, para usarla en el sucesivo soneto 235 *(ilustre y hermosísima María* del 83) la bella imagen del «leggiadro errore» («Y mientras con gentil descortesía/ mueve el viento la hebra voladora»), aunque en el texto español el oxímoro «gentil descortesía» (que aquí tiene la acepción lopiana de «villanía») reduce el «leggiadro errore» de Tasso en una denotación particular, privándolo de la bella ambigüedad del original, que se basaba sobre el sentido etimológico de «errare», y una vez más en un significante de movimiento, como había interpretado justamente Garcilaso («...el viento mueve, esparce y desordena»). Recuérdese sin embargo que Góngora fuertemente condicionado en aquel período, a través de Garcilaso, por el lenguaje renacentista, ya había utilizado, y correctamente, esa imagen en 1582 (soneto 219): «ondeábale el viento que corría/ el oro fino con error galano». [10]

Cuando el joven Góngora escribía el soneto 228, hacía muy poco tiempo que había salido la edición de Garcilaso de 1580 comentada por Herrera, [11] de la cual posiblemente él deduciría su conocimiento del poeta toledano, siendo ya difícil de hallar, después de cuarenta años, la edición príncipe dispuesta por la viuda de Boscán (1543). También es posible que conociese la del Brocense de 1574, pero es de Herrera evidentemente de donde recogía la serie de modelos italianos y españoles, amén de la bella traducción herreriana de la oda de Horacio *Ad Ligurinum* (IV, 10). En este período de aprendizaje la lección de Garcilaso aparecerá exuberante y rica de sugerencias, base obsesiva de un afectuoso ejercicio poético, que dejará su sedimento también en la obra

[9] *También R. Jammes,* op. cit. *pág. 366, advierte que «l'image de la beauté qui s'impose à nous à travers du sonnet a quelque chose de décevent; c'est une statue d'or et d'ivoire, ou une hauteine et superbe déésse, à laquelle il manque cette palpitation humaine que l'on sent dans les vers de Garcilaso, plus mouvants, plus sérieux». Y es interesante que él halle también entre el soneto 235 y el mismo 23 de Garcilaso: «les mêmes différences, certes, mais a un degré moindre: Góngora ha conservé, cette fois, le mouvement du vent dans la chevelure et il a remplacé le contraste entre la beauté et la mort par une opposition moins inhumaine entre la jeunesse et la vieillesse chenue».*

[10] *Cito los sonetos en el texto y en la numeración de la edición de las* Obras Completas *por J. e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar 1932. Se remite siempre, también para la bibliografía «selecta», a la más reciente edic. de los* Sonetos Completos *de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969.*

[11] Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera, *edición facsimilar, Prólogo de Antonio Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1973.*

de la madurez. Ni se revela sólo en el soneto que nos interesa, sino también en todos los demás de ese período. Y hay que observar, a este propósito, cómo muchas imágenes del Soneto de Garcilaso se hayan traspasado más bien a otros sonetos que a este 228, como es el caso arriba mencionado del soneto 219, mientras que del soneto garcilasiano bastante poco ha quedado en la presunta refundición de Góngora. Y es una prueba el que, en esta especie de reticencia, casi un intento de ocultar su fuente, alguien ha creído descubrir una voluntad de diferenciación, casi un brinco de originalidad.[12] Y es necesario observar que el mismo fenómeno se verifica también al revés, es decir que palabras y sintagmas que parecerían peculiares del soneto gongorino y que G. Marras indica como «del tutto assenti nel lessico garcilasiano»[13], se encuentran en cambio en otros lugares de Garcilaso, en contextos distintos y no en los mismos sintagmas en los que los transcribe Góngora[14]. Es el caso por ejemplo de las palabras «gentil; cuello; blanco; frente; edad; dorado»: y valga por todos el ejemplo de «edad dorada» al cual bien pueden equivaler los sintagmas garcilasianos «edad ligera» (son. 23); «edad florida» (egl. 2); «tierna edad» (egl. 2). Obsérvese a este propósito que la leve *disimilatio* de «florida» a «dorada» corresponde al paso entre Renacimiento y Barroco, entre la ligereza y la *simplicidad* clasicista del Quinientos y la opulencia, el fasto; la hipérbole barroca. Tiene pues el aire de una verdadera y propia transcodificación. Más autónomo se muestra en cambio en lexemas como «labio, clavel, bruñido, desdén, lozano, temprano, troncada», que no encuentran comparación en Garcilaso. Y se podría observar cómo en algunos casos las posibles razones de una elección semántica independiente ayudan a comprender la cultura del poeta o, ¿por qué no?, su ficha sicológica. Así por ejemplo «labio», analíticamente retardando el placer de dividir (¿entrecerrar?) los labios en «cada labio», denuncia una sensualidad de la que no hay rastro en el mesurado y sereno clasicismo de Garcilaso. Lo mismo ocurre con «clavel», que no es una flor garcilasiana, sino más bien y propiamente andaluza y mediterránea.

III

La larga e inagotable tradición historiográfica sobre Góngora, aunque haya actualizado al compás de los tiempos sus métodos de investigación, no ha cambiado la definición temática de este soneto, dejándolo encerrado en el cliché horaciano del «carpe diem», encallado en una tan larga como autorizada serie literaria, de la cual sin duda ha acusa-

[12] *Así aparece en el minucioso análisis de Gianna Marras,* Centralità e transformazione. Analisi in due tempi e prospettica del soneto XXIII di Garcilaso e del 228 di Góngora, *en «Quaderni dell'Istituto di Lingue e Letterature Straniere», Università degli Studi de Cagliari, 1976.*

[13] *G. Marras,* op. cit. *pág. 54 y nota 23.*

[14] *De Eduardo Sarmiento,* Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega, *Madrid, Castalia 1970, se pueden deducir otras concordancias extravagantes entre el soneto de Góngora y la obra de Garcilaso, por ejemplo:* competir *(Garcilaso, egl. III, 148: «qu'en delgadeza competían con ellos»);* relumbra *(Garcilaso, egl. II, 1790: «el sol ardiente puro y relumbrante»);* menosprecio, *(Garc. egl. I, 183);* cristal luciente *(Garc. Ele. I, 73: «como en luciente cristal coluna»);* lirio *(Garc. Egl. I, 103; Egl. II, 1258: «en el campo/cual queda el lirio blanco»; de todas formas «lirio» está siempre connotado por el adjetivo «blanco», que en el soneto de Góngora se desplaza sobre «frente», casi en función sinestésica). Cito la obra de Garcilaso de la edición crítica de Elías Rivers: Garcilaso de la Vega,* Obras completas con comentario, *Madrid, Castalia, 1981.*

do el hechizo, reproduciéndolo en un intenso intercambio intertextual, pero también cambiando profundamente a veces los significados. Y posiblemente Góngora asumía los modelos del comentario de Herrera al soneto XXIII de Garcilaso: de las traducciones italianas de la oda 10 del libro IV de Horacio por Bembo, Veniero y Mocenigo, que aquél refería íntegras, así como de la bella traducción española hecha por el mismo Herrera. En todas ellas ya aparecían el *argento,* el *avorio,* especialmente la «blanca plata», la «viola» y el «cristal luciente» (en la traducción de Herrera, obviamente), igual que en Petrarca y en toda la tradición medieval y después en la humanística (pienso en el *Miroir des dames* o en la *belle Elmière* de François Villon delante de un espejo parecido) hasta Garcilaso y más allá; pero faltaba todavía la condenación de la carne y el «terror vacui» que la Contrarreforma insinuaría en el tema. Por decir verdad tampoco se encontraban en ellas rasgos del «carpe diem», ya que no estaba en la oda de Horacio *ad Ligurinum,* como sí estaba en otros poemas suyos y especialmente en la famosa oda 11 del libro uno a Leuconoe (Tu ne quaesieris...), traducida al español («No busques, oh Leuconoe, con cuidado») puede que por el mismo Góngora. Apenas es el caso de observar como todos los traductores, imitadores o refundidores del texto de Horacio acabaron por trastocar su significado, no sólo convirtiendo en rubia dama al joven Ligurino querido por el poeta, sino desplazando el sentido de una venganza de amante rechazado a una genérica exhortación a gozar de los dones de la juventud fugaz, es decir de una consideración subjetiva a una objetiva. Al jovencito, en efecto, sólo se le amenazaba con que un día se encontraría calvo e hirsuto como un hombre, y por eso ya no apetecible:

> O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens,
> insperata tuae cum veniet pluma superbiae
> et quae nunc umeris involitant, deciderint comae,
> nunc et qui color est puniceae flore prior rosae
> mutatus Ligurinum in faciem verterit hispidam,
> dices, heu, quotiens te speculo videris alterum:
> «Quase mens est hodie, cur eadem non puero fuit,
> vel cur his animis incolumes non redeunt genae?»

que es tanto como decir: ahora que podrías (quererme) no quieres, cuando quieras no podrás. También es preciso observar cómo ni en el texto horaciano, ni en las imitaciones o traducciones que a este siguieron, puede hablarse estrictamente de tema del «carpe diem» sino más bien de la añoranza y disolución de los bienes materiales de la juventud. Este sentimiento, vivido y expresado entonces a lo pagano (no podía ser de otra manera) pasará después, con las inevitables metamorfosis ideológicas debidas al pesimismo cristiano, a la patrística, a los famosos «Ubi sunt» medievales, hasta los significados contrarreformistas de los textos barrocos. En aquellos como en éstos, el catalizador o el pernio en el cual ruedan la prolepsis y la conclusión es el «espejo», el cual contrapone especularmente las dos edades.

Blanca González de Escandón, que en su *excursus* sobre el «carpe diem» en la literatura española había ya denunciado el cambio de sexo del destinatario directo de la oda,[15] no dejaba de percibir más adelante las dos diversas posturas de la poesía de la

[15] *Blanca González de Escandón,* Los temas del «carpe diem» y la brevedad de la rosa en la literatura es-

«edad de oro» con respecto a este tema.[16] Sólo que parecía considerar sincrónicas las dos posturas que son sin embargo diacrónicamente diferentes: no distinguía, pues, que entre la posición renacentista de la primera mitad del siglo y la barroca finisecular, entre Garcilaso y Góngora en otras palabras, median cincuenta años importantes e ineludibles. Se trata de distinguir en su diversidad dos momentos de una parte y de otra del discriminante del Concilio de Trento. El «sentimiento ascético de vieja raigambre medieval y estoica» es justamente el viraje contrarreformista, el nuevo contenido que irrumpe en las formas humanístico-renacentistas y las hace estallar, incluso lingüísticamente. Y sin embargo resulta interesante el que ella lo diga explícitamente, porque allí está la justificación de la diferencia entre los dos modelos. Aunque después esa «raigambre medieval» aparecerá filtrada a través de otras y distintas complicaciones, recogiendo el humanismo manriqueño y agravándolo con un pesimismo cristiano, que procede a su vez o renace del escepticismo renacentista, del cual conserva las rémoras.

Clara como me había parecido siempre la pertenencia del soneto gongorino a la temática contrarreformista y pesimista de la muerte, encontraba extraña la catalogación canónica, y supinamente aceptada, entre los sonetos «amorosos» o, cuanto menos, entre aquellos «morales», «sacros» o agnósticamente definidos «varios».[17] Y me ha asombrado también, más recientemente, no encontrarlo ni comentado ni incluido en la antología final del bonito libro de Gianna Marras sobre la estructura del soneto fúnebre en Góngora.[18] Es evidente que aquí Don Luis no conmemora a nadie ni a nada, eludiendo por tanto el esquema propuesto por García Berrio y recogido por G. Marras,[19] pero me atrevería a llamar fúnebre también el soneto 228 por todos los elementos funerarios acumulados en el terceto final. Pero funeraria, siempre en mi opinión, es también la descripción de la belleza femenina, gracias a la hipérbole y a la estaticidad que la hacen inverosímil y ficticia, quedando ausentes el interés o la admiración del poeta, amén de cualquier movimiento o pálpito del objeto mujer, como ocurría en cambio en Garcilaso (claro está que no pretendo dar juicios ni graduaciones de valor, tan improbables como imposibles). Resulta evidente que el lenguaje del soneto 228 es el mismo que el de los otros sonetos «fúnebres» propuestos por Ciplijauskaité[20] y reproducidos por G. Marras: así, por ejemplo, encontramos en ellos con frecuencia los términos «tierra, polvo, humo, sombra, plata», significativos para la comprensión del soneto 228.

pañola, *Barcelona 1938, pág. 43: «Los traductores españoles (hemos visto que también los italianos, de los cuales dependen los españoles) de los siglos de oro convierten a Ligurino en Ligurina y se complacen en los conceptos del cabello rubio y la rosa del rostro habiendo de ella un madrigal con notas muy características de nuestra lírica clásica.*

[16] Idem, *págs. 54-55: «A partir del siglo XVI se dan en España dos modalidades; la primera derivada de la actitud renacentista ante la vida, la segunda fruto de la posición barroca. En las producciones pertenecientes a la primera modalidad predominan el valor de la belleza y de la vida sobre el de su destrucción. (...) En la poesía de espíritu barroco domina, por el contrario, el sentimiento ascético de vieja raigambre medieval y estoica».*

[17] *Como hace por ejemplo. Ciplijauskaité,* op. cit. *pág. 22.*

[18] *Gianna Marras.* Il sonetto funebre in Góngora, *Nuoro 1984.*

[19] *Cfr. G.; C.; Marras,* op. cit. *pág. 37. Los esquemas de A. García Berrio se encuentran en* Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el «carpe diem», *en «Dispositio», III, n. 9, trad. ital.* (Una tipología testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola), *en «Lingua e stile», XV, n. 3.*

[20] Op. cit. *pp. 198-221, equivale a decir los son. 130-148, según su numeración.*

En realidad la imagen gongorina es legítimamente funeraria desde el primer verso del primer tercero, con ese ordenado catálogo de objetos inertes, tanto anatómicos como minerales o vegetales. Y después, inmediatamente, las dos imágenes «viola» y «plata» degradantes de «lirio, clavel» y de «oro, cristal» respectivamente, con la advertencia de que a «viola» él asignaba el color negro (como aparecerá después en la *Fábula de Polifemo y Galatea)* [21] y no el «amarillo» que le daba Garcilaso. Ni el «negro» de la viola contrasta con la «plata», como sugería Carballo Picazo, antes se complementa con ella para designar el aparato fúnebre: por otro lado también la «plata», respecto a los esplendores precedentes, es un punto de llegada del *climax* descendiente, un color neutro y apagado, opaco. Y párese mientes en que también en el soneto de Bembo, posible modelo, la plata está connotada en sentido despectivo, degradante del valor y de la luminosidad del oro: «quando le chiome d'or caro et lucente/ saranno argento, che si copre, et sprezza». Por lo cual toda la pompa de colores intencionadamente sensuales, los oros, los rojos, los blancos; de cabellos, claveles, azucenas, de ese inventario convencional se transmuta en un apagado blanco y negro desoladamente fúnebre, de *Danza de la muerte.*

IV

Resumiendo una bibliografía ya exhaustiva sobre el argumento, Carballo Picazo inicia el comentario al soneto afirmando que: «no resulta difícil precisar el tema del soneto: exhortación al goce de la vida siempre breve. Viejo tópico que corre desde los albores de la poesía hasta nosotros». Y no se equivoca. El tópico es viejo como el mundo y se evidencia en una larguísima cadena de ejemplos y de ejercitaciones, ilustres o menos ilustres, hasta reducido a canciones y cancioncillas. Sólo que en este caso hay algo distinto. *Toda la acumulación de elementos fúnebres hace difícil la introducción sic et simpliciter* en la serie del «carpe diem», aunque parece respetar la estructura de base. Por otra parte todos los comentaristas, incluidos los más recientes y aguerridos como Carballo Picazo o G. Marras, coinciden en reconocer en Góngora una transgresividad de fondo, como un regate frente a los modelos, en particular respecto al soneto XXIII de Garcilaso. Así Carballo (pero no sólo él) encuentra que «en Garcilaso no hay comparación, enfrentamiento, de los dos mundos: la naturaleza y la hermosura de la mujer; el poeta se refiere al oro para ensalzar el cabello... No existe el triunfo hiperbólico de la mujer» (p. 65). Pero si es cierto que este es el período más garcilasista de Góngora, en el cual él desmonta la máquina poética del Maestro para después utilizar sendas partes para un remontaje autónomo, será necesario que la investigación intertextual se extienda a «todo» Garcilaso y no se limite a reconocer concordancias temáticas sólo en un determinado soneto. Así, a título de ejemplo, es verdad que la primera oposición del soneto gongorino «oro vs cabello» no encuentra comparación en el soneto XXIII de Garcilaso, pero también es cierto que tiene una referencia precisa en el verso 14 del soneto XIII: «los cabellos qu'al oro escurecían», donde el antagonismo hiperbólico en-

[21] Cfr. *B. Alemany y Selfa,* Vocabulario de la obra poética de Góngora, *Madrid 1930; A. Carballo Picazo,* En torno a «Mientras por competir con tu cabello» de Góngora, *en AA.VV.*, El comentario de textos, *Madrid, Castalia, 1973, pp. 62-78, v. pág. 63 y nota 3. Para el viola de Garcilaso (Canc. V. 28) Cfr. E. Caldera,* Ancora sulla «viola» di Garcilaso, *en «Studi di letteratura spagnola», 1968/78.*

cuentra justificación en el tema mitológico (Dafne y Apolo) y en el alejamiento narrativo. Recuérdese en efecto que el soneto de Garcilaso derivaba, con las mismas palabras y casi con los mismos versos, de la historia de Dafne y Apolo dibujada en la tela de la ninfa Dinámene en la égloga III (vv. 161-168); y ya que las tres escenas, insistiendo sobre la temática del amor negado, anunciaban por símbolos la cuarta, que a su vez describía, alegóricamente, la muerte de la amada (también en la realidad, si en el personaje transfigurado en Elissa, se puede individualizar a Isabel Freire), nos sentiríamos autorizados a reconocer en aquella situación una invocación «post mortem», como en análogas posturas de Petrarca. Pero en particular aquella definición puede ayudarnos a comprender y colocar el soneto de Góngora. El problema no era pues el de individualizar una fuente ajena, sino el de buscar en el universo garcilasiano una serie distinta en la cual insertar el soneto gongorino.

Pero intentemos a invertir la secuencia, a partir del último verso, tan lleno de problemas y de escalofríos de muerte. En realidad me parece más que convincente la hipótesis de que Góngora haya querido crear un híbrido, o mejor dicho una *contaminatio,* ordenando en el molde de un soneto clásico y renacentista de la serie del «carpe diem» el tema medieval del «ubi sunt». El hecho no se le había escapado a Blanca González de Escandón,[22] la cual citaba las *Coplas* de Manrique:

Decidme, ¿la fermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color y la blancura,
cuando viene la vejez
cual se para?
Las mañas y ligerezas
y la fuerza corporal
de juventud
todo se torna graveza
cuando llega el arrabal
de senectud.

cotejándolas con los textos medievales de idea ascética, pero sin captar la innovación humanística, ya documentada y discutida abundantemente por la crítica y que me paece el antecedente lógico y temático más inmediato, de Góngora, a espaldas de Garcilaso. La belleza que se deshace para ceder paso a la vejez y finalmente al vacío de la muerte, bastante poco por cierto tiene de la estructura del «carpe diem», pero el Horacio de *Ligurino* puede igualmente asomar la cabeza detrás de la desconsolada nostalgia que estos versos consiguen insinuar en el destinatario, y no sólo en el de la época. Todo esto se encontraba sin duda en Garcilaso, pero no en el soneto XXIII, y Góngora lo sabía muy bien pero prefería ocultar su verdadero referente detrás de una fuente ficticia o de tapadera.

El soneto 228 de Góngora es la refundición de los versos 267-281 de la égloga primera de Garcilaso, que a su vez son como la *mise-en-abîme* del tema del «ubi sunt» filtrado a través de Manrique. Y parece casi una glosa de aquellos versos, ya que de ellos recoje también el invento (que por eso mismo no puede ser suyo) de la competición,

[22] *B. González de Escandón,* op. cit. *pág. 52.*

desarrollándolo en una repartición cuatrimembre demasiado geométrica y obstinada. Veámoslos:

¿dó están ahora aquellos claros ojos
que llevan tras sí, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se bolvían?
¿Dó está la blanca mano delicada,
llena de vencimientos y despojos
que de mí mis sentidos l'offrecían?
Los cabellos que vían
con gran desprecio al oro
como a menor tesoro
¿adónde 'stan, adónde el blanco pecho?
¿Dó la columna que'l dorado techo
con proporción graciosa sostenía?
Aquesto todo agora ya s'encierra,
por desventura mía,
en la escura, desierta y dura tierra.

Aquí es por fin donde estaban las concordancias de los lexemas que aparecían extra-garcilasianos. La oposición *cabello vs oro* del verso 2 encuentra ahora su cotejo en los versos 273-75: «Los cabellos que vían / con gran desprecio al oro / como a menor tesoro»; ahora el verso 6 («siguen más ojos que al clavel temprano») parece hallar, cuando no una puntual concordancia, sí una homóloga estructura en los versos 274-75: (...«llevaban tras sí, como colgada, / mi alma, doquier que ellos se bolvían»). Y entonces la aparente transgresión al código, de la que habla también Lore Terracini, no es otra cosa sino su declaración de derivación semántica del texto de la égloga y no del soneto XXIII. Del cual derivará el año siguiente, en 1583, el otro soneto *Ilustre y hermosísima María,* con su declarada filiación de Garcilaso, pero invirtiendo el orden y partiendo esta vez de la égloga hacia el soneto. Esto explicaría por qué parece repetir dos veces, a poca distancia una de otra, aquella refundición, la cual pues no es ni puede ser la misma. Caprichos no inusitados de los poetas barrocos.

Pero lo que más es de admirar es la fiel reproducción del último verso (el 281) de la égloga: y nótese que el verso gongorino parte de donde termina el verso garcilasiano: *tierra,* como si quisiese acabar una serie. Los epítetos que en Garcilaso connotan negativamente «tierra» *(escura, desierta* y *dura)* obedecen a un *clímax* impresionista que parece marcar los pasos de la agonía, de la oscuridad a la soledad, hasta la solidez que encierra como losa sepulcral el cuerpo de la amada e impide toda ilusión de regreso. «Tierra» es la costra, dura exactamente, de los Infiernos, donde ningún Orfeo puede ya rescatar a su propia Eurídice. Y será el *leit-motiv* de la tercera égloga, pero ya estaba como es evidente en la primera y en la estructura de las tres églogas, cuyo tema es justamente el del amor negado. Góngora va más allá y persigue, bajo tierra, las fases progresivas de la putrefacción y la disolución en la nada, como en los textos medievales más arcaicos del tema.

La diferencia reside en que Garcilaso está refiriéndose a una muerta, una que ya no existe («¿dónde está?»), reduciendo humanísticamente a condición histórica el abstracto terror cristiano de la muerte, mientras Góngora va hacia atrás partiendo del *Ubi sunt?* para llegar a una extraña deformación del *carpe diem,* colocando, según su costumbre,

el tema que le interesa al final del soneto. (Lo cual, al fin y al cabo, es propio de la estructura misma del soneto como género). Es decir que él imagina viviente la bella mujer que pronto estará muerta, o que él ve como muerta. Y la imagina con una opulencia de colores y de comparaciones hiperbólicas, que en lugar de calificarla la difuminan en una descripción manierista indiferente e impersonal, y por eso mismo en una ausencia.

Y menos mal que ni sus contemporáneos ni los positivistas después hayan intentado buscar una cara o un nombre detrás de este ejercicio juvenil, porque sería lícito preguntarse cómo puede ningún Narciso gozar de sus propias anatomías teniendo a la vista este «memento mori», este porvenir canceroso y cementerial.

Mario Di Pinto



Pedro Luis Raota: *Edad de la pureza*

La promesa

Matilde se aferró a la cabecera de la cama, apretó los labios y cerró los ojos con tanta violencia que se los podría haber deshecho. Un momento después los tenía clavados en Angela la partera.

—¿Qué pasa? ¿Por qué tarda tanto?

—Esté tranquila, respire hondo. Lo que pasa es que ya tiene cuarenta y cinco años y no está para estos trotes.

Matilde se sacudió como un pescado:

—Cierre la boca y ayúdeme que me muero de dolor. —Prendió los dientes al camisón y enterró los ojos decidida a no abrirlos si no le mostraban a su hijo. La casa no la acompañaba, se había humedecido hasta los cimientos y ahora le devolvía desde las paredes unas nubosidades espesas cargadas de aire caliente. Matilde se sacudió, apretó los labios y abrió los ojos: la cama estaba podrida en sangre. Vio entre sus piernas dobladas la mirada de Angela la partera, opaca de resignación.

—Es una nena —dijo.

Matilde golpeó la pared con furia.

—Es mentira.

Angela no dejó de mirarla.

—Dígame que no es cierto, que es mentira.

Angela no dejó de mirarla, Matilde se tapó la cara con las manos.

—Llévesala de acá inmediatamente y no la traiga nunca más.

Angela salió de la habitación con un pichón ensangrentado en los brazos y después de cerrar la puerta oyó la voz furiosa de Matilde:

—Escúcheme bien, dígale a mis hijas que por mí la pueden dejar pudrirse en la basura.

Angela miró a las cinco impúberes sentadas en un sillón. Lucero, la mayor, aunque aún no cumplía los doce años, se acercó sin asco a conocer a la hermana y haciéndole a Angela una sonrisa triste le dio:

—Nosotras la vamos a criar.

Matilde se había quedado dormida de tanto maldecir a su hija. La cara desmejorada y el camisón pegado al cuerpo por la transpiración. Cuando despertó, quizás al día siguiente, no quiso encender el velador. Unos hilos de luz que se filtraban por las celosías de la ventana parecían telarañas, dejaban ver una mancha de humedad en la pared, cerca del techo. O quizá no había luz suficiente para que fuera posible verla pero Matilde la conocía tan bien que era capaz de cerrar los ojos y seguirla con el pensamiento. La mancha tomó milagrosamente la apariencia de un hombre. Llevaba sobre él el surco

de la muerte. Cualquiera con sólo mirarlo hubiera afirmado que ese hombre estaba muerto, parecía desprendido de *El entierro del conde de Orgaz.* El miró a Matilde con ojos estériles.

—Alvaro —dijo ella en voz baja— no pierdas la fe, no me voy a ir de este mundo hasta que haya cumplido.

La mancha se inquietó, cambió de forma, ahora era un hombre mayor de mirada negra, sobrenatural. Matilde se iluminó de golpe.

—Padre, le prometo...

Pero ahora los ojos del viejo le barrían el alma, todo lo que él había mirado alguna vez quedaba en la desolación y también en la muerte seguía siendo igual de peligroso. Matilde cerró los ojos y quedó rígida en el fondo de la cama. Recordó los años en que su madre estuvo clausurada en vida, con una belleza apagada de tanto ignorársela. Azucena se llamaba, con una convicción casi religiosa de ser un estorbo después de haberle dado veinte años de juventud a su esposo de ojos sobrenaturales. Y de tanto vegetar de esa manera se había convertido en un mueble más de la casa. Por costumbre había dejado de ser mujer, había dejado de sentir y de delirar con sus amores novelescos, esos hombres que luego de pedirla en matrimonio seguirían siendo igual de dulces, igual de hombres. Alguna vez en sus épocas de ser vivo, en un arranque de locura pensó en abandonar a su esposo, pero quedó embarazada. Volvió a tener esa sensación de no poder estar sola en ninguna parte, después cometió el disparate de pensar que la concepción la favorecía a los ojos del esposo, que la reivindicaba como animal útil. Nació una mujer, Matilde. El ya no volvió a mirarla, la olvidó tanto que la dejó reseca, vacía hasta de sus más íntimos rencores. La encadenó a un cuerpo *enemigo* obligándola a ser la viuda decente y devota de un esposo *vivo,* al que no amaba pero al que le entregó la vida. Aprendió a llorar cuando estaba segura de que no la verían y a no pensar en nada porque el pensamiento se ve, es como un fulgor que persigue a las personas.

Matilde crecía viendo a su madre envejecer sin haber sido descubierta por nadie. La aterraba verse en el espejo, compararse, y cada día igual que ella estar más hermosa, más brillante, cada día desperdiciando un poco más de sí misma. Hubiera deseado ser fea porque ya cumplía los veinticinco y no se había casado. Sus mejores años, decía, los había echado a perder en la casa oscura viendo morir a su madre, escondiéndose de su padre, de esos ojos sobrenaturales que cada tanto le cargaban la espalda con más culpa, y la desgracia de no haber nacido varón, y su padre descomunal, su madre muriendo, y ella sola frente al espejo cada vez más hermosa.

Alvaro no apareció hasta que Matilde cumplió los treinta. Anciana en aquellos tiempos para el matrimonio si bien le pareció un hombre desabrido y poco sensual, un alérgico a todo, un «Caballero de la mano en el pecho», viendo que a su padre le parecía bien y no siendo tan joven para ponerse exquisita con los hombres, se casó con él. De ahí en más no descansaría hasta tener un hijo varón y ver a su padre conformado. Los primeros tiempos fueron felices especialmente porque Matilde quedó embarazada. Permanecía sola en la casa cosiendo ropa para el bebé en su sillón, mientras Alvaro trabajaba afuera en la otra punta del pueblo en un almacén de ramos generales. Matilde se sentía muy bien así porque no ver a Alvaro le dejaba más tiempo para idealizarlo, para desconocerlo como mejor le pareciera, para tomarle cariño. El veintiuno de noviembre

nació Lucero, tenía los ojos estériles de Alvaro. A veces, cuando Matilde estaba sola en la casa masturbándose con el pensamiento, la sorprendía la mirada de Lucero y le daba la sensación de que era Alvaro el que la vigilaba por esos ojos. Pero Matilde la quería a su manera, porque no imaginaba lo que la esperaría en los próximos años, porque al fin de cuentas era su primera hija y tenía una forma de caminar, de hablar y de sentarse que se disculpaba continuamente. La quería a su manera, porque Matilde nunca quiso a nadie.

Alvaro no era de esos hombres que la molestaran para hacerle hijos, al contrario, ella era quien lo arrastraba a la cama.

—Ya sé que todavía somos jóvenes —le decía—, pero no voy a vivir en paz hasta el día que nazca mi hijo.

Otras veces se paseaba medio desnuda por la casa con el pelo minuciosamente desarreglado para llamar su atención. Cuando lo lograba y Alvaro finalmente empezaba a desprenderse los pantalones, ella se arrepentía tanto que sólo deseaba que la tragara la tierra. Más adelante, cuando perdió toda sutileza, lo vestía y desvestía como quien prueba ropa a un maniquí y nunca está conforme. Miraba una mancha de humedad en la pared mientras él dejaba cuerpo y alma sobre ella. Había momentos en que ya no soportaba el contacto de ese cuerpo pegajoso pero se limitaba a mirar la mancha de humedad en la pared, la hacía olvidar, la hipnotizaba con hombres hermosos, todos el mismo, sin sexo, que venían caminando desde el fondo del mar. Después aparecía la cara del padre y le recordaba el cuerpo de Alvaro como un insecto adherido a ella. Muchas veces se sentía tentada por arrancárselo de encima pero aguantaba. Aguantaba por su madre que se endureció como se endurecen los panes olvidados al aire libre, por el padre de ojos sobrenaturales, y por el hijo que la libraría del error más grande: haber nacido.

Al año siguiente tuvo una hija. Esperanza. Fue el mejor verano para Matilde. Era la costumbre dejar al pueblo solo, arriba sobre las barrancas, y bajar hasta el río por una pendiente oscurecida de árboles. Matilde iba del brazo de Alvaro, de pies a cabeza vestida de blanco. Llevaba un sombrero de paja lleno de flores, sombrilla y zapatos abiertos de tacón alto que hacían que Alvaro se viera todavía más insignificante. Esperanza dormía a la sombra pobre del hombro de su padre, mientras que Lucero caminaba colgada de sus pantalones. Matilde se sabía en la antesala de su felicidad, vislumbrando un porvenir planeado ya con mucha anticipación. Vivía el tiempo ilusorio en el que todavía le quedaban cosas que esperar y vestidos nuevos que ponerse. Era inmortal en ese tiempo. Por lo menos durante el segundo que tardaba en sumergir los pies en el río no pensaba en otra cosa que en sumergir los pies en el río. Cuando terminó el verano, terminó su inmortalidad.

En los siguientes dos años además de morir su padre de malhumor y su madre de aburrimiento, nacieron Inés y después Carmen. Matilde había empleado a una sexagenaria soltera hija de inmigrantes venidos de Italia, una mujer asombrosamente fea y callada que sólo abrió la boca para decir su nombre: Celina. El propósito de Matilde era que la ayudara con sus hijas pero con el tiempo se las delegó completamente.

La cena de fin de año fue la última vez que estuvieron todos juntos en la mesa. Celina había traído el pollo en una bandeja de plata ennegrecida, uno de los pocos objetos

que se venían pasando por generaciones junto con el espejo que resistió toda clase de caras y el retrato ovalado del abuelo desconocido. Después de que Celina sirvió el pollo y todos empezaron a comer, Matilde sintió que se le cerraba la garganta, se había puesto color verde oscuro igual que el mantel. Miró a sus cuatro hijas que a su vez la miraban a ella sin dejar de masticar, y tuvo la impresión de que era un complot en su contra, de pronto recogió la mirada de su padre, devastadora.

—Celina —dijo entre ahogos—, ahora mismo las acompaña a todas a la cama.

Alvaro la miró con asombro.

—Pero si todavía no ha empezado el año nuevo.

Matilde le dirigió a Celina una mirada que no olvidaría en su vida, inmediatamente cargó a Inés y a Carmen y se llevó prendidas de la pollera a Lucero y Esperanza. Lucero oyó una voz a su espalda:

—Vos vení acá —decía Matilde—, podés terminar de comer, después te vas a dormir.

Obedeció sin mirar.

—No es para tanto —dijo Alvaro en voz baja—, estás del color del mantel.

Lucero levantó disimuladamente los ojos, luego siguió comiendo.

¿Qué no es para tanto? —gritó Matilde— ¿No te das cuenta de lo que pasa acá? Se atraen entre ellas, cada una es el cebo de la otra, me quieren volver loca, pero no van a poder.

Al instante quedó inmóvil. Alvaro la llevó a la habitación. Cuando dieron las doce en el reloj de pared y la sirena del cuartel de bomberos revolucionó todo el pueblo, Matilde ya estaba dormida.

El año empezó con lluvias y las hijas almorzando en la cocina. Alvaro había sido destinado a la cama por un ataque de alergia. Un año atrás fue la sequía y la tierra que volaba en las calles, ahora eran las lluvias. Creyó reponerse en pocos días, una tarde se levantó y fue caminando hasta el trabajo. Cuando volvió, Matilde estaba esperándolo en la puerta.

—No tendrías que haber ido a trabajar, bien sabés, no importa cómo te sientas, sos un enfermo y no tendrías que haber salido, mirate los ojos nomás.

Alvaro fue hasta la habitación y al verse en el espejo quedó paralizado, nunca se había visto mejor en toda su vida y de pronto, por el mismo espejo, vio a Matilde asomarse desde la puerta. El soltó una sonrisa triste.

—¿Me voy a morir, no es cierto?

Sin duda era la mejoría que anticipa la muerte. Las noches que iban a venir serían calvarios para Matilde. Al menos la consolaba estar otra vez embarazada y no tener que obligar a Alvaro a hacerle un hijo en esas condiciones. Lo había llevado a la cama envuelto en frazadas, temblando. Permanecía todo el tiempo a su lado, por momentos corría descompuesta al baño porque ya había empezado a tener náuseas y porque ver a Alvaro tan abrigado, embalsamado entre cobijas pesadas con el verano furioso que afuera asolaba las calles, le daba ganas de vomitar.

Vivieron esperando la muerte de un día para otro aunque ya habían pasado cuatro mees y Alvaro seguía igual, con los mismos fríos atrapados de las lluvias del último

invierno. Cuando nació Aurelia todo empeoró. Matilde despedía saña por los poros, se le había consumido hasta el menor vestigio de leche, de todas maneras se hubiera negado a amamantarla. Lloraba día y noche en la cama junto a Alvaro, pasaba períodos de calma en los que murmuraba frases demenciales como cuando decía que ella era la única mujer en el mundo que tenía en el vientre sólo molde para hacer hijas mujeres. Alvaro murió a principios de junio, después del entierro nadie se sacó el luto por tres años.

Apenas quedó viuda, Matilde perdió el sueño, la desveló por años la idea de que se había casado en vano, y cuanto más se desesperaba más sabía que nada tenía arreglo, que lo mejor era resignarse porque de lo contrario entraba en un laberinto del que sólo saldría para irse a morir. Maldecía no haber esperado más tiempo y casarse con un hombre sano que quizá le hubiera hecho un hijo varón en los primeros meses de su matrimonio. Cuando se sorprendía pensando en eso lo borraba de su cabeza porque a la noche, en la mancha de humedad, se aparecían Alvaro y su padre que milagrosamente le leían el pensamiento. Entonces por voluntad, quizá para aplacar su remordimiento se enquistó. Salía de la habitación a la medianoche cuando el resto estaba durmiendo para robar comida en la cocina e ir al baño. Un día Lucero le pidió a Celina que pegara la oreja en la puerta de la habitacion a ver qué escuchaba. Celina obedeció.

—Está rezando —dijo—.

Y rezó durante siete años sin parar.

En ese período se la vio muy pocas veces andando por la casa y además la estructura de la casa la favorecía. Fue un tiempo negro en que abrir las ventanas y las puertas resultaba inútil, la oscuridad era inmune a todo, la noche se había alojado en la casa como un parásito. Las ventanas y las puertas que antes, al abrirlas, dejaban ver la galaxia completa, que antes, se las mirara desde donde se las mirara siempre parecían mirarse desde abajo, ahora no dejaban pasar un grano de luz. El día se negaba a entrar, la noche salía de las paredes como si, cuando las construyeron, entre cada ladrillo hubieran quedado atrapadas larvas de oscuridad. A Matilde la beneficiaba todo eso, así podía mimetizarse, pasar desapercibida. Había empezado a tomar el color del interior de la casa, el del techo, el de las paredes, el de las baldosas del piso. Podía deslizarse, andar a gatas o en último caso quedarse inmóvil y ser confundida con el aire negro.

El primer tiempo Matilde se alimentaba por instinto de conservación. No tenía alternativa; la muerte no solucionaba nada, al contrario, la aterraba pensar en Alvaro y en su padre, en encontrarlos en la muerte sin haber cumplido la promesa, expulsada para siempre de la familia, de los vivos y de los muertos, del cielo y del infierno. Una noche se preguntó si la muerte sería un solo lugar, una habitación, una ciudad, o un desierto con distancias siderales donde poder ocultarse de su padre, si sería abierto o cerrado como una burbuja, y se vio condenada a huir en círculo por los siglos de los siglos. Entonces volvió a dormirse aunque sabía que el sueño no era más que un refugio temporal porque en esta tierra no existían las eternidades y porque el corazón que ahora se oía como en el fondo del río, simulador de continuidad, estaría alguna vez en silencio de muerte. Así fue como empezó a rezar oraciones inconclusas, rezaba en todo momento, dormida o despierta, cuando se acordaba de volver de otros lugares de la memoria, cuando pensaba en el padre de ojos sobrenaturales, en su madre que siempre

había soñado con desenterrar vestidos de alambre y festones de papel, y girasoles que nunca nadie vio porque crecieron hacia abajo. Rezando se acordó de un muñeca sin piernas que ella vestía con ropa larguísima para ocultarle el defecto y de las tumbas de los juguetes, porque cuando supo que ya era mujer sembró el patio de tumbas de juguetes. Rezando, había dejado de pensar en el cuerpo de Alvaro, en la oscuridad de su castillo, en cuál de sus partes estaría podrida y cuál aún no. Había dejado de pensar en las frías calles del cementerio porque lo veía a diario en la nubosidad descolla e inquieta de la mancha de humedad.

Matilde pasó años sin mirarse en el espejo y cuando lo hizo, una noche, sentada en su cama, estuvo a punto de gritar, ella que se había creído arruinada por la soledad estaba insoportablemente hermosa. Seguía desperdiciándose, tuvo miedo de ser vista en su vejez por aquel hombre tan esperado, ser vista demasiado tarde y no poder convencerlo de que ese esperpento vestido fue la mujer más hermosa del pueblo. Entonces pensaba que era mejor no conocerlo nunca, aunque a veces se le cruzaba la idea de que él había vivido muchos siglos antes o que aún estaba por nacer.

Lucero amamantaba a su muñeca en el sillón del recibidor. Había abierto la puerta del patio de par en par para sorprender a la noche llegando, lo venía haciendo desde siempre, desde que descubrió las Tres Marías y la Cruz del Sur, clavaba los ojos en el cielo en busca de estrellas fugaces y así se pasaba las horas, lejos de la tierra. Sólo quería ver alguna por lo menos una vez en su vida, si bien sabía que cuando pasa una estrella fugaz significaba que alguien va a morir. De pronto se quedó quieta, sintió un aliento helado en la espalda, reconoció la voz de su madre después de haber reconocido sus silencios durante seis largos años. Matilde estaba retorciéndose, sostenida por la puerta de la habitación como una luna menguante. Lucero sin ningún pudor, igual que si hubiese estado con ella un rato antes, se olvidó del cielo, se olvidó de la muñeca y sus once años y la llevó hasta la cama como quien carga con un animal muerto. No se dio cuenta pero cuando entró, la habitación se contrajo, supo de la intromisión de un cuerpo desconocido. Matilde desde la cama le sonrió a Lucero como si se hubiera vuelto loca y le dijo:

—Salí a la calle, andá hasta la esquina y golpeá en una puerta grande de madera, decile a Angela que venga pronto, que voy a tener un hijo.

Cuando se estaba por ir, Matilde la tiró de un brazo:

—Fue tu padre que me oyó.

Lucero salió corriendo a la calle y cuando volvió a entrar acompañada de Angela la partera, vieron a Matilde desde lejos tirada panza arriba riendo de dolor. Decía que Alvaro desde la muerte la había hecho caer en concepción y que daría al mundo un hijo a su imagen y semejanza para expurgarla del pecado de haber nacido. Estaba tan embelesada que no advertía que todas sus hijas y Celina la observaban desde la puerta del recibidor como si fuera un desdichado ser de otro planeta. Para evitar que se enfureciera, Angela les cerró la puerta y las dos quedaron solas.

Angela era una mujer acostumbrada a todo, una alborotadora de esas que hablan fuerte hasta en los entierros. Alguna vez, recién venida de Mendoza, había sido una viuda joven y delgada, ahora era feliz recogiendo perros famélicos de la calle, esos que

nadie quiere porque son de una cruza tan extraña que apenas parecen perros. Angela no tenía ninguna clase de remilgos, si le tocaba estrangular a una serpiente, lo hacía, si le tocaba bañar a un leproso, lo hacía, cuidaba viejos todas las noches, andaba con sus orinas como quien lleva agua bendita, nada le resultaba raro, por eso aceptó con toda naturalidad el hecho de que Alvaro produjera hijos desde la muerte.

Matilde ya no se reía, se aferró a la cabecera de la cama como si tuviera miedo de volarse, apretó los labios, cerró los ojos con tanta violencia que se los podría haber deshecho, un momento después los tenía clavados en los de Angela.

—¿Qué pasa? ¿Por qué tarda tanto?

—Esté tranquila. Lo que pasa es que ya tiene cuarenta y cinco años y no está para estos trotes.

Matilde se sacudió como un pescado, prendió los dientes al camisón, cerró otra vez los ojos y cuando los abrió la cama estuvo podrida en sangre. Vio entre sus piernas dobladas los ojos resignados de Angela, entonces golpeó la pared con furia:

—Es mentira, es mentira —y cuando se dio cuenta de que Angela no cambiaba de posición, bajó el tono de voz y le dijo:

—Sáquela de acá inmediatamente y dígale a mis hijas que por mí la pueden dejar pudrirse en la basura.

Cuando Angela salió del recibidor con ese animal ensangrentado en los brazos, Lucero que estaba sentada en el sillón junto a sus hermanas se le acercó.

—Nosotras la vamos a criar. —Con una sonrisa triste lo dijo.

Matilde había quedado rígida en el fondo de la cama, tenía al padre y a Alvaro observándola desde la porosa y amarillenta mancha de humedad. Estaba tan avergonzada que se hubiera desintegrado con sólo desearlo, entonces tuvo que pensar en el pasado, tuvo que retroceder en recuerdos porque había llegado al borde de la vida y corría el peligro de caer.

—Mi padre sabe cuándo aparecer —decía en voz baja—, cuando me siente en la piel el olor a miedo se aparece.

El recibidor estaba vacío, también el comedor, las habitaciones en silencio pero nadie dormía. Todo el revuelo estaba en la cocina donde Celina y Angela bañaban al animal ensangrentado en una olla con agua tibia. Lucero no dejaba de mirarlo, adivinaba debajo de ese monstruo a su hermana, a su madre o a su hija. La iban a llamar Azucena como la abuela pero Angela les dijo:

—Yo la vi nacer. No puede llamarse de otra forma que no sea Dolor.

—Dolores —corrigió Aurelia desde el otro extremo de la cocina con la boca llena de pan.

Angela se dio vuelta para mirarla, Aurelia tragó entero.

—Dolor —pronunció Angela señalando exageradamente el singular—, porque dolores hay muchos pero como éste que tiene ahora la señora Matilde no hay otro.

Se llamó Dolor.

Al verano siguiente nacería su séptima hija, Amanda. Para ese tiempo Matilde se había consagrado definitivamente a la cama. El año antes, después del nacimiento de

Dolor, había venido cosechando un odio capaz de apolillarle el corazón. De puro resentida volvió a quedar embarazada aunque con un recelo que la desvelaba noches enteras. Rezó sin detenerse hasta que el aliento de su boca llegó a empañar los vidrios de la ventana que estaba a dos metros de distancia. Después de nacer Amanda, durmió una semana sin interrupción. Supieron que no estaba muerta porque la veían dormir en distintas posiciones, o porque la tapaban y después encontraban la sábana en el suelo. Matilde se había convertido en una máquina de engendrar que terminado cada parto se reactivaba. De las hijas que tuvo después de morir Alvaro, a ninguna le supo el nombre y si las veía no era capaz de reconocerlas. Por aquellos tiempos murió Celina. Dicen que murió por instinto, de saberse ya muy vieja e inservible, de saberse transformada de alguien que carga a alguien que tiene que cargar. Se llevó al pozo atados del cuello como una cola de barrilete, centenares de secretos, cosas que calló por años.

Las únicas personas que Matilde veía a diario eran Lucero, Esperanza e Inés, pero más que a nadie a Lucero. Le recordaba los tiempos en que siempre era verano, en que las ilusiones se tomaban disueltas en un vaso con agua, en el río brillante y profundo, las tardes en que la inmortalidad se había convertido en una epidemia. Lucero, que a pesar de sus veintiocho años conservaba la mirada estéril de Alvaro y esa forma de caminar, de hablar y de sentarse que se disculpaba continuamente. No era fea pero tampoco era hermosa, la inseguridad con que vivía todo el tiempo le había dejado rasgos frugales en la cara. Podría ser poseedora de una fealdad frugal o de una belleza frugal pero no, ella era indefinida, no se sabía bien dónde empezaba y dónde terminaba, había aceptado su herencia de culpa, había empezado a creer que quería a su madre resignándose a cuidarla hasta el día de su muerte. Lucero no tuvo amigos ni enemigos, no discutió con nadie, ni siquiera levantó la voz una vez en la vida, daba a entender que todo estaba en orden tragándose ser una esclava, madre de su madre y de sus hermanas. Cuando llevaba a Matilde la comida a la cama, su culpa era tan grande que se sentaba junto a ella y era capaz de no despegarle los ojos de encima hasta que terminaba de comer. Un día Matilde se irritó y le dijo:

—Querés dejarme de mirar, ya casi me gastaste toda la belleza.

No pasó mucho tiempo hasta que el barrio ya estaba enterado de los partos de Matilde. Nadie pudo descubrir cómo era posible semejante cosa con esa mujer que no había asomado la cara afuera de la casa en años. Veían salir de allí mujercitas con delantal con rumbo a la escuela que nunca habían visto entrar anteriormente, y cuando ya no tuvieron lugar las teorías más estrafalarias se corrió el rumor de que tenía encuentros con el diablo. Por fin se aburrieron de seguir pensando en lo mismo, entonces salieron en busca de otros rumores y dejaron a Matilde sentada en el olvido.

Matilde había envejecido diez años en un mes. Un embarazo tras otro, un parto tras otro le dejaron huellas indelebles en el cuerpo. Se volvió una vieja fláccida, un peso muerto, el deterioro le cayó repentino como si fuera el precio por abusar desaforadamente de las leyes naturales. A los sesenta años seguía produciendo hijas desde la soledad, corazones que venían latiendo desde la nada, nacidas al azar, dejadas a la deriva de la casa y a la caridad de sus hermanas mayores. Además de su aspecto herrumbroso, Matilde conservaba algo incomprensible, demasiado oculto o demasiado notable. Cualquiera al verla podía saber que estaba frente a la mujer que en algún tiempo fue la

más hermosa del pueblo. Al verla, se sentía la necesidad imperiosa de descubrir en qué rasgo, en qué parte sobrevivía ese residuo de belleza. No era precisamente en el color sangre de su boca, ni en su nariz recta, ni en el brillo celestial que emanaba de su ojo derecho. Matilde podría haber dicho alguna vez que su belleza no estaba sobre ella. Que quizá podría estar a espaldas de quien la mira, en esa misma habitación, doblada sobre el ropero, colgada de la pared o apoyada en cualquiera de los objetos de la casa. Podría ser el miedo a que la olvidaran o el elemento mínimo indispensable por si uno de estos días la puerta se abre y es el hombre que ella espera. Alguien golpeó, desconoció el llamado, se incorporó y antes de que autorizara la entrada la puerta se abrió en silencio. Era la mirada de Lucero que se había adelantado mientras el resto de ella aún estaba llenando platos con sopa en la cocina. Era la misma mirada de Alvaro, híbrida, y tan inocentemente perturbadora. No podía dejar de sentirse vigilada por él cada vez que pensaba en aquel hombre. Lucero entró con la bandeja de plata ennegrecida dejando una estela de humo, la puso sobre otra más grande encima de la cama. A Matilde se le nublaron los ojos y cuando Lucero la vio quedó tan pasmada que Matilde se dio cuenta y le dijo:

—No te preocupes, es el humo de la sopa que se mete en los ojos, ya se me pasa.

Lucero acercó una silla y se sentó junto a la mesa de luz a esperar que su madre terminara de comer. Mañana a las seis en punto estaría lejos de la cama, lavando ropa, helándose los brazos en la batea del patio. Esperanza e Inés aprovechaban unas horas más de sueño porque la noche anterior se habían hecho cargo de los platos sucios que después de la cena descorazonaba verlos como torres, como un castillo de grasa y desperdicios sobre la tabla de la cocina. Otras limpiarían el resto de la casa mientras Aurelia, despiadadamente, sacaría de sus respectivos sueños a las hermanas menores, entrometiéndose en sus vidas, disponiendo sobre sus deseos, salvándolas de aparecidos y de hombres con ojos de vidrio o arrancándoles como un yuyo seco el motivo que justificaba el haberlas molestado en que vinieran a este mundo. Y luego un desayuno parco, leche con poco café y nata flotando en la superficie. Tostadas pétreas que nadie tocaría y que a la mañana siguiente estarían de nuevo en la mesa. Los delantales de escuela amarillentos, babosos, puestos tan al descuido que las mangas de la camiseta quedaban enrolladas bajo los codos, el primer botón de arriba incrustado en una vértebra, estrangulando, el moño flojo en la cintura que daba la sensación de haber perdido el cuerpo por ahí, los bolsillos demasiado altos o demasiado bajos. Eran los viejos delantales de Lucero que fueron pasando por todas sus hermanas igual que el resto de la ropa, los mismos vestidos apareciendo con distinta cara, arremangados o llenos de añadiduras de broderies con olor a naftalina que alguna vez pertenecieron a la madre de Matilde. Aurelia, como las otras, llevaba encima la cruz de la costumbre y sin darse cuenta, con los años, mientras perdía la belleza iba adoptando la postura sumisa de Lucero. Sus hermanas menores habían olvidado ya quién era la madre de la casa, Matilde se les presentaba como un esbozo de abuela lejana, un lastre que las mayores arrastraban desde épocas en que la tierra fue más clara. Y esa exclusividad de haber intervenido en el pasado rodeaba a Matilde de una aureola suprema pero también de inestabilidad, un cuerpo dependiendo de alguien que lo alimente, de alguien que si quisiera podría dejar de hacerlo, Matilde moriría de inanición porque las piernas no eran capaces de

sostenerla. Tenía los huesos de la cadera anquilosados y la espalda, nalgas y talones brotados de ampollas. De tanto estar quieta, de tanto pesar sobre esas partes, sentía que se le estaban encarnando con la cama. Lucero la limpiaba con toallas húmedas y la peinaba con perfumes dulces. Por momentos Matilde la miraba a los ojos y le decía:

—No te olvidés, yo fui la mujer más hermosa de la tierra.

Lucero le preparaba sopas y purés porque se quejaba de dolores en las encías, renegaba de la carne y de las verduras crudas. Lucero la observaba comer pensando que mañana a las seis en punto se levantaría y después de lavar montañas de ropa, saldría a lavar al ropa de extraños. Antes del mediodía ya estaba cocinando en la casa para sus catorce hermanas y para Matilde. Los primeros años en que empezó a cocinar le salía tan poca comida que no llenaba ni a la mitad o bien cantidades descomunales de arroz que las alimentaba por tres días consecutivos y que como además sobraba, tenía que llevárselo a Angela para los perros porque ya no podían ni imaginarlo en el plato.

Al llegar el verano tuvieron que darle a Matilde de comer en la boca. Pasaba días sin moverse y al igual que en los tiempos en que nació Aurelia daba la impresión de estar muerta. Cuando tenía los ojos abiertos los mantenía fijos en la mancha de humedad donde su padre esperaba más joven de lo que ella era ahora, vaciándola, como si con la mirada le comiera el contenido de órganos oscuros, ella haciendo promesas, ahogándose en los ojos negros del padre depredador y todopoderoso, ella culpable sumergida en la cama, vieja hasta la última célula, panzona como una rata, abriendo la boca para dejar entrar la cuchara, chorreándose rígida con las pupilas fijas en una mancha de humedad. Una mañana mientras se iba en vómitos sobre la cama descubrió un montón de cabezas asomadas a la puerta.

—Salgan de acá —les gritó.

Lucero que le sostenía la frente hizo un gesto a sus hermanas para que desaparecieran. Aurelia deshizo el grupo y cerró la puerta desde el recibidor.

Parecía increíble que Matilde no muriera de esfuerzo, decía que en los veranos Alvaro le daba tregua para no matarla de hijos pero eran mentiras, porque además había empezado a mentir. Daba a luz sin descanso, dormía de corrido la mayor parte del día pero de noche la asolaban los dolores, las puntadas en la vagina. Por momentos eran tan fuertes que se convertían en calambres y los ovarios que ella decía sentir asentados en la espalda por vejez, ahora estaban insensibles, como si no los tuviera. Se había puesto tan mentirosa que no sabían cuándo creerle los dolores y cuándo no. Angela la partera la visitaba a diario, la consolaba, le llevaba ramitos de pasionarias para que concibiera hijos varones. La primera noche de otoño cuando Lucero le daba puré en la boca, manchó la sábana con una evacuación de sangre, agarrada de la cabecera de la cama expulsó del vientre a su hija nùmero veintiuno. Angela se la llevó enseguida, la iban a llamar Azucena como la abuela pero terminó llamándose Eugenia.

Después del parto Matilde quedó desinflada, apenas el embrión desapareció de su territorio se hizo pasar por dormida para que la dejaran sola. Sentía en la boca el gusto de la muerte, no creía tener fuerzas para seguir dando hijos, rabiaba por dentro porque por fuera era un despojo incapaz de expresar el más mínimo sentimiento. Cuando Lucero presenció el parto lo creyó imposible. Hacía instantes, Matilde era casi un líquido, los brazos colgando fuera de la cama, las piernas sueltas separadas del resto del cuerpo

y en el momento de dar a luz traía a la superficie toda la fuerza, todos los rencores, todo el miedo por los ojos sobrenaturales que ya eran un amanecer completo en la pared.

Después de esto Matilde merodeaba en los setenta años. Estaba tan floja y resignada que había dejado de mentir, tomó a cambio la costumbre de orinarse encima. Hacía esfuerzos sobrehumanos por mantenerse despierta, por estar consciente en el momento de morir, no quería que la muerte la sorprendiera dormida, que ese instante imaginado desde siempre pasara inadvertido. Pensó en la cantidad de veces que había caminado por el día de su muerte, tantas veces como sus años de edad. Quizás uno de los días más felices, un día de octubre o de marzo, un verano bordado con árboles azules, el día de su cumpleaños o un día como hoy. Los párpados le caían como piedras sobre los ojos, se vio a ella misma sentada en el sillón del recibidor cosiendo ropa para su hijo, esperando. Después lloró, ya no esperaba y aunque no lo quisiera estaba embarazada otra vez, por Alvaro desde tierra de ángeles o por costumbre.

Estuvo varios días sin comer, derramada en la cama, enferma de tantos años de impaciencia. No le quedaba en el cajón de su mesa de luz ni un solo gramo de fe. Había aceptado la muerte por cansancio, no sería peor que una vida de esperas inútiles, de bellezas y amores desperdiciados. Nada sería más doloroso que esa sensación de estar sobre una cama de agua con los huesos quebrados y el estómago reducido al tamaño de una moneda. Lucero hacía lo imposible por convencerla de que comiera, lo mismo hacían Esperanza y Angela la partera.

—Coma, Matilde —le decía a gritos en la oreja—, coma que se la va a estancar adentro el hijo muerto.

Matilde no abría la boca salvo para decir que ella había sido más hermosa que cualquier mujer del pasado, del presente o del futuro. Pasaba en soledad la mayor parte del tiempo rezando para que se le concediera algún final, aunque de todas formas ella misma se haría mantener en este mundo hasta cumplir lo que prometió. A la medianoche, cuando la casa estaba sensible al mínimo ruido, sus aullidos abrían las paredes. Lucero se quedó muchas noches acompañándola pero ni eso la calmaba. Era una mezcla de dolor físico, de picadura de muerte, de terror al castigo eterno. Aurelia se acercaba a la cama de sus hermanas, les taponaba las orejas con algodón y las hacía dormir con la cabeza abajo de la almohada para que no escucharan los gritos. Era inútil, los gritos se oían desde la terraza y desde el sótano, desde las profundidades de los hormigueros, desde el paladar, desde el cauce seco del surco de la espalda, desde la oscuridad de la axila, desde el silencio del pubis, desde los túneles perdidos de las arterias más internas, desde allí se oía gritar a Matilde. A veces el dolor era tan completo cuando iba más allá del cuerpo que llegaba a un límite donde ya no sentía nada. Perdía la conciencia de sus partes, se buscaba entre las sábanas, los brazos, las manos, las piernas y no los encontraba. Estaba muriéndose y cuando la habitación quedaba a oscuras sentía junto a ella, en la misma cama, la muerte agitando el aire, el vértigo de los últimos días. Los ojos del padre eran ahora continuos en la humedad desprendida y amarillenta de la pared. Alvaro estaba a la diestra, un poco más atrás y más abajo, con los párpados caídos sobre los ojos, con semblante de mártir, flaco como una hebra. Matilde en un segundo los odió para siempre y al segundo siguiente les pidió perdón. «No puedo morirme ahora —pensó—, una mujer embarazada no puede morirse aunque quiera». Aguantaría sólo una vez más y después, nada. Entonces llamó a su hija para que le diera de

comer. Lucero entró silenciosamente y se sentó en la silla junto a la cama. Matilde comió sin detenerse durante tres horas seguidas abriendo la boca y tragando puré de zapallo, agua con azúcar, agua de arroz, sopa, esas comidas de enfermos que no tienen sabor, ni siquiera resultan repugnantes porque la boca que no ha tenido contacto con ninguna sustancia por varios días, se vuelve una cavidad virgen, con una sensibilidad especial, le da igual comer carne que papel. Duele la dentadura aunque no se mastique, el esófago se ensancha y se reseca, la comida pasa por él sin tocar las paredes, el estómago es como si no estuviera, como si lo reemplazara un agujero. Matilde tragaba sin respirar pero sentía que todo lo que tragaba caía fuera de ella. Se estaba rindiendo, tenía los ojos cerrados y la cabeza incrustada en la almohada como un diamante. Ya no comía, murmuró algo casi sin abrir la boca, que la dejaran sola. Lucero, sin pensar en lo que era mejor o peor, se levantó de la silla, hizo a un lado la bandeja, recogió del suelo su propio silencio como si fuera una pollera larguísima y desapareció. Afuera, en el sillón del recibidor, estaban sentadas sus veinte hermanas. Supieron que lo que sucedía ahora era eso que alguna vez debía suceder. Lucero empujó las hojas de la puerta hacia el patio, el eco de los últimos anocheceres de octubre se estrelló finalmente en sus ojos Después fue a sentarse en un sillón aparte de las otras, a desmigajar lo poco que quedaba de la tarde, a ensombrecerse con la noche que vendría. Y así estuvo horas, en la misma posición, con las piernas juntas y las manos cruzadas sobre la pollera, mirando al piso, la espalda apoyada en el sillón donde hacía cuarenta años Matilde se había decidido a empezar con una espera que no acabó nunca. La espera tenía la edad de Lucero que todavía continuaba inmóvil como si alguien la estuviera pintando. Inmóvil, sin darse cuenta que desde su infancia la casa parecía enterrada, construida en los mismos alambres que sostienen la noche. Sin darse cuenta que desde su infancia el techo había empezado a llenarse de estrellas y que su hermana menor que no llegaba a cumplir un año, sería su calco y el de las otras. Sentada sin pensar en que quizá si ellas no hubieran usado su ropa y sus zapatos serían diferentes. Sin pensar en que más allá de todo era la única hija preferida por Matilde, sin pensar en que más allá de todo Matilde se adueñó de ella y la mató desde el principio, su ángel de la guarda que al batir las alas se lastima con las paredes, su sierva permanente de sonrisa triste. Y estaba tan resumida en esa postura de naturaleza muerta que se perdió de ver una estrella fugaz que por un instante quedó enmarcada en la ventana. Un temblor la sacudió del sillón, Matilde había aullado en busca de Angela. Esperanza corrió a la calle, Inés y Aurelia abrieron la puerta de la habitación pero no se animaron a entrar. Matilde estaba rígida, por un instante pareció clavada en la cama, después se diluyó, se hizo agua. Tomó la serenidad como una hostia, tuvo los ojos antiguos simuladores de belleza y la piel como una telaraña. Lucero fue hasta la cama y cuando le desabotonó el camisón vio que de los pechos le salía una materia amarillenta, como restos de leche cuajada. Angela entró corriendo aunque debería haber muerto muchos años atrás, dispersó a las hijas de Matilde como pájaros asustados. No alcanzó a preparar nada, apenas le separó las piernas el feto resbaló solo sobre la cama. Después se acercó a la oreja de Matilde y le habló en voz baja, casi inaudible.

—Descanse, nació un varón.

Matilde se volvió del color de la sábana, cerró los ojos y murió.

María Fernanda García

LECTURAS



Pierro Della Francesca: *Salomón y la reina de Saba* (Iglesia de San Francisco, Arezzo)

Pesquisa sobre Piero*

Algunas de las más conocidas obras de Piero della Francesca, *Bautismo de Cristo,* los frescos que constituyen el Ciclo de Arezzo con la *Leyenda de la Santa Cruz* y *Flagelación de Cristo* son motivo de debate en el que fijar tanto su datación cuanto su temática y sentido. La bibliografía es, a este respecto, enorme, pero los puntos de acuerdo muy reducidos. Las propuestas de Longhi, las más conocidas, las de Clark, Gilbert, etcétera, ofrecen planteamientos y resultados diferentes cuando no contradictorios.

Ginzburg aborda estas obras desde un doble punto de vista: su encargo y su iconografía. Trata de fijar una cronología más precisa y verificable que las hasta ahora existentes y para ello recurre a una investigación documental que le permite determinar quién encargó estas obras a Piero, así como la condición de los personajes y motivos representados. La hipótesis coherente mantenida por Ginzburg es que las ideas y los intereses de los comitentes se plasman en las pinturas y constituyen, por tanto, un rasgo a tener en cuenta en el momento de analizarlas. Los resultados obtenidos son extraordinariamente brillantes y permiten situar las imágenes de Piero en el marco de los intereses culturales y políticos de la época, estableciendo unos nexos de unión que hasta ahora habían pasado en buena parte desapercibidos.

Tanto el ciclo de Arezzo como la *Flagelación* se insertan, a la luz de esta investigación, en la problemática de las relaciones entre el cristianismo de Occidente y de Oriente y el avance turco, pero todo ello de una forma concreta, no abstracta, a partir del papel que en esta perspectiva adquieren personajes singulares, en especial el cardenal Besarión, Giovanni Bacci, Federico de Montefeltro, etcétera, y en general, por lo que hace a Arezzo, el grupo de humanistas con intereses religiosos y culturales comunes: «Por un lado, la pasión por las antigüedades, y más concretamente por Grecia, testimoniada por el viaje de Tortelli y por las traducciones de Marsuppini de la *Iliada* y la *Bracomiomaquia;* por otra parte, la voluntad de renovar los lazos destruidos por el cisma religioso con las iglesias de Oriente. Son los temas que confluyeron armoniosamente en la personalidad de Traversari a quien, directa o indirectamente, estaba vinculado el grupo aretino. Pero son también los temas de Piero. Sus selecciones iconográficas y estilísticas dieron vuelta hasta la madurez en torno a esta doble imagen de Grecia, antigua y contemporánea. Las formas no corrompidas de un clasicismo mucho más griego que romano (al menos a nuestros ojos) le sirvieron para expresar, en más de una ocasión, un programa político y religioso de reconquista de Grecia y del Oriente ya cristiano. Reconstruir los nexos entre estas preferencias iconográficas y el retículo social dentro del

* *Carlo Ginzburg:* Pesquisa sobre Piero, *trad. por Pilar Gómez Bedate, Muchnik, Barcelona, 1984, 129 páginas, 94 ilustraciones.*

cual tomaron forma permitirá evitar tanto la interpretación iconológica incontrolada como la atribución ahistórica a la perennidad subterránea de ciertas fuentes visuales (pág. 21).

Los análisis de Ginzburg permiten tanto fijar una datación precisa de las obras y de su contenido iconográfico cuanto explicar algunos de los cambios estilísticos de Piero. Pero no es éste lugar adecuado para entrar en una pormenorizada discusión de sus tesis, lo que exigiría una investigación atenta de sus fuentes documentales y otras que pueden surgir (precisamente sugeridas por el propio Ginzburg y por las que él maneja). Si el libro de Ginzburg viene aquí es porque plantea, al hilo de su investigación, problemas de carácter general para la historiografía artística.

Ginzburg, que afirma no ser historiador del arte, señala que es preciso ir más allá y más concretamente, más rigurosamente, de las dataciones estilísticas: «Al decir esto —indica, sin embargo, el autor— no se intenta de ninguna manera disminuir los grandes éxitos conseguidos gracias a los métodos de datación estilística y cultural en el ámbito de la historia del arte, de la historia de los pueblos sin escritura, de la historia de los pueblos que nos han dejado testimonios escritos escasos o indescifrables. Es preciso recordar, sin embargo, que las dataciones basadas exclusivamente en hechos estilísticos dan lugar a afirmaciones del tipo 'x' antes de 'y' y después de 'z', es decir, a una serie cronológica relativa. Es posible convertir este 'antes' y este 'después' en indicaciones cronológicas absolutas —incluso llegar *ad annum*— solamente uniendo el análisis estilístico a elementos de datación externa» (pág. XVII).

Estos elementos externos están constituidos por la documentación sobre el encargo, trayectoria o recorrido de las obras, fortuna crítica, etcétera. Incluso, como señala Ginzburg, «en la datación, la cuerda de la lectura estilística se engancha siempre, con resultados más o menos convincentes, a los clavos documentales de los que se dispone» (pág. XVIII).

El problema puede plantearse, entonces, en sus justos términos: ¿una historia «externa», una historia estilística, iconográfica...? Optar decididamente por una de estas vías puede conducir —y el caso de Piero es a todas luces sintomático— a un callejón sin salida, pues si la datación estilística llama en su ayuda a la externa, también ésta precisa de la estilística, como en el mismo libro de Ginzburg se pone de relieve: cuando en el análisis de la *Flagelación* alude a la distancia entre el primer plano y el fondo, en el que propiamente se desarrolla la escena de la flagelación, la contempla no sólo como una distancia física sino ontológica (pág. 75). La narración de diversos motivos, cronológicamente distantes, en una misma imagen o, como dice el autor, «la representación en el ámbito de una misma realidad pictórica (tabla o ciclo de frescos) de niveles diversos de la realidad es asunto repetidamente abordado por la pintura europea del siglo XV y la posterior» (pág. 75). Pero la imagen de Piero va mucho más allá, como la calificación de «ontológica» pone de relieve, de una simple separación por motivos narrativos. Recurre a la luz y a la perspectiva para establecer nítidamente los dos ámbitos, pero recurre también en cada uno de ellos y en ambos a un tratamiento de las figuras y la composición que permite hablar de distancia ontológica y unidad plástica.

Dicho de otro modo: la datación e interpretación de la pintura de Piero se apoya en tres fundamentos, la documentación externa, que permite determinar el ámbito cul-

tural, religioso y político en que se mueven los comitentes así como los intereses que pretenden, explícita o implícitamente, plasmar; el análisis iconográfico, gracias al cual identificamos motivos y personajes, precisando su sentido concreto, que muchas veces nada tiene que ver con la superficialidad de la representación, y articulándolo con el que puede poseer en un ámbito externo —el de otras obras de arte, el de otras manifestaciones culturales, políticas, religiosas, etcétera—; la investigación estilística, que permite asentar los otros dos sobre una base firme, la unidad y coherencia de la imagen, y aprehender su significado exacto.

No me atrevería yo a decir que uno u otro de los fundamentos es prioritario respecto de los restantes, salvo si de antemano se elige una perspectiva, pero tampoco es posible llevar a cabo una mera conjunción de los tres procedimientos, pues los tres disponen de metodologías y puntos de vista bien diferentes, lo que podría conducir a un eclecticismo infructuoso. A su vez, cada uno de los tres procedimientos posee una entidad suficiente como para configurar una propuesta metodológica completa que, de hecho, tiene ya suficientes manifestaciones en el campo de la historiografía artística.

El texto de Ginzburg tiene la virtud de situar el problema en toda su dificultad y conduce en la práctica a una solución que, sin embargo, no lo olvidemos, tiene detrás de sí todas las aportaciones estilísticas que a lo largo de sus páginas son criticadas. Es por tanto, en este enfoque, un texto controvertido y controvertible que nos induce a un análisis historiográfico y metodológico en profundidad.

Valeriano Bozal

De la Inquisición*

A través de veintiocho ponencias de los más destacados especialistas en la cuestión inquisitorial, la obra analiza desde distintas perspectivas la influencia del Santo Oficio en la vida y la historia de España. Sus páginas muestran aportaciones originales, siempre desde una pauta de objetividad. En conjunto, de la lectura del texto se deduce como una constante, una categoría socio-histórica, la mentalidad inquisitorial, llegándo-

* *Alcalá, A., y otros,* Inquisición y Mentalidad Inquisitorial. Ponencias del Simposio Internacional sobre Inquisición. *Nueva York, abril de 1983. Ariel. Barcelona, 1984, 621 pp.*

se a la conclusión de que el mayor influjo histórico de la Inquisición es la desvirtuación de la cultura, la espiritualidad e incluso la mentalidad política hispanas.

El volumen se divide en siete grandes capítulos, que abarcan los más diversos aspectos de la cuestión. El primero, compuesto por la ponencias de Benzion Netanyahu, Teófilo R. Ruiz y Ricardo García Cárcel, se adentra en los orígenes y secuelas del Santo Oficio. Si el primero intenta encontrar su razón de ser, el segundo lo compara con la Inquisición francesa del siglo XIII y el tercero hace un recorrido por la situación de la comunidad morisca hasta 1609. El segundo capítulo comprende cuatro ponencias que entran en el campo de la estructura y los recursos de la institución estudiada. Destaca de entre ellas la de José Antonio Escudero, que con rigor y abundancia de datos se ocupa de «Los orígenes del Consejo de la Suprema Inquisición», a través de un interesante estudio comparativo de las fuentes. Jaime Contreras, Martínez Millán y Bartolomé Bennassar nos hablan de la infraestructura social del Santo Oficio, de su estructura hacendística, tanto de la propia como la vinculada a la Hacienda Real, y de la «pedagogía del miedo», una de las más escabrosas realidades del tema que nos ocupa. Las aportaciones de Tedeschi, Henningsen, Kamen y González de Caldas integran el capítulo tercero, en el que se esboza la acción de los tribunales inquisitoriales, y no sólo en el caso español, pues Tedeschi nos presenta el modo de actuación de la Inquisición romana en el siglo XVI, para él más justa en sus decisiones y más ecuánime en sus juicios que la hispana; Henningsen se engolfa con la atrayente realidad de la historia social, e intenta demostrar la validez de los datos estadísticos para esta área concreta del quehacer investigador; Kamen nos deja en sus líneas sobre la relación entre la brujería y la sexualidad con la actuación del Santo Oficio, uno de los más endebles apartados de la obra, a pesar de lo novedoso de su contenido; en cuanto a María Victoria González de Caldas, se detiene en la descripción del Auto de Fe, trazándonos una estampa muy viva del elemento central de la justicia inquisitorial.

Los tres siguientes capítulos enfrentan la gestión de la Inquisición con la cultura, la espiritualidad y la política de la España de la Edad Moderna. De la lectura del primero se deduce el freno que supuso el tribunal del Santo Oficio para el libre desarrollo de la actividad científica y literaria en España. Virgilio Pinto nos acerca al tema de la censura, sus sistemas de control y los instrumentos puestos en práctica; Angel Alcalá se ocupa del control inquisitorial sobre los humanistas y escritores, y pergeña una interesante teoría, según la cual la influencia de la represión inquisitorial no desaparecería con el Tribunal en 1834, sino que, por el contrario, inspira el coartamiento cultural del XIX y XX; Morón Arroyo analiza la institución en su contacto con la literatura del Barroco; Gracia Guillén demuestra cómo los galenos españoles sufren sobre sus carnes en mayor o menor grado el poder inquisitorial durante el XVI, en función de la alta proporción de médicos de origen judío; y Jiménez Lozano nos deja un artículo, más de ensayo que de investigación, en el que con pluma ágil nos expone su teoría sobre la supervivencia de cultemas islámicos y hebreos en la sociedad hispana, haciendo equivaler este fenómeno al fracaso de la Inquisición. Las ponencias de Melquíades Andrés, José C. Nieto, M.ª Paz Aspe y Pérez Villanueva estudian en el capítulo quinto el papel de la Inquisición ante la espiritualidad española, y muy especialmente ante los grupús-

culos heréticos del XVI, desfilando por estas páginas desde alumbrados a «místicos», luteranos y erasmistas.

Carácter predominantemente ensayístico tiene el sexto y penúltimo capítulo de la obra, con excepción del denso estudio de Ferrer Benimeli sobre la Masonería y la Ilustración. Haliczer interpreta el Santo Oficio como mito e historia, y analiza su repercusión en las ideologías políticas posteriores a la desaparición del Tribunal; Peters observa la Inquisición española a través de los trabajos de Lea; y por último, José Luis Abellán esboza unas líneas sobre la vigencia de la mentalidad inquisitorial tanto en la vida como en la cultura hispanas contemporáneas, poniéndola en relación con la teoría de las dos Españas. En el último capítulo se establece como constante histórica la mentalidad inquisitorial; lo conforman cuatro artículos: el de Feist Hirsch muestra la tolerancia e intolerancia del protestantismo centroeuropeo; Hartman la represión intelectual y religiosa en la Inglaterra de los Tudor; Robert Loy la idea de Inquisición de los ilustrados franceses; y Bartolomé Escandell cierra el volumen con una imagen de la Inquisición como dispositivo de control social y muestra la pervivencia hodierna de un modelo inquisitorial.

En resumen, obra amplia e interesante, moldeada con criterios científicos, pero sin olvidarse del gran público, con la variedad de estilos que se deriva de la participación de tan alto número de plumas. Como lunar, nos permitiríamos señalar la falta de unas páginas dedicadas a la bibliografía, pues ésta ha de entresacarse de las notas a pie de página, excepto escasos artículos en la que se recoge al final de los textos respectivos.

Antonio M. Capdevila Gómez

Haroldo Conti escribía baladas

A veces caen en nuestras manos libros maravillosos. Su lectura nos transporta a mundos diferentes donde nada parece real. Contienen bellas historias y sucesos donde la poesía tiene su mejor asiento. Esto es lo que viene a suceder cuando nos topamos con las obras de Haroldo Conti. Haroldo Conti, un argentino nacido en 1925, era o fue profesor de latín en colegios nacionales de su patria. En el año 1962 publicó la novela *Sudeste,* con la que obtuvo un importante premio litgerario. Después, poco a poco, fue dando a la imprenta nuevas obras como *Mascaró, el cazador americano, Todos*

los veranos y *Alrededor de la jaula,* además de otros escritos en periódicos o revistas literarias. Haroldo Conti, que perteneció a la llamada «generación del Contorno» en unión de otros hombres de letras como Alberto Rodríguez, David Viñas, Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano, Juan José Manauta o la escritora Beatriz Guido, era un decidido demócrata, ocupado y preocupado por los derechos humanos e infatigable trabajador en pro de la justicia y la libertad de sus congéneres, fue detenido poco después del golpe militar de Videla que derrocará a Isabel Perón y desde entonces figura en esa horrible lista de desaparecidos que Sábato denunció como vergüenza de la Humanidad.

Además de los libros citados, cuyos dos primeros títulos ya han sido publicados en España por Ediciones Alfaguara, estando el resto en vías de llegar a librerías, Haroldo Conti también escribió baladas.

La balada del álamo carolina

Las baladas son composiciones en prosa cuyo contenido es esencialmente poético y generalmente romántico. Narran tradiciones o leyendas y son oriundas del norte y centro de Europa, sobre todo de Alemania, y lo hacen en un lenguaje donde florecen los sentimientos y aparecen las cosas sencillas como expresión de ilusionado amor por la existencia. *La balada del álamo carolina*[1] contiene relatos que ensalzan incluso este tipo de pequeñas piezas literarias, algunas de las cuales, como la que da nombre al libro, son de una rara perfección, no sólo temática sino como reflejo de un universo anclado en el tiempo de los sueños, pero capaz de proyectarse hacia infinitos de serenidad y de paz.

Dice Haroldo Conti al comienzo del libro: «Este álamo carolina nació aquí mismo, exactamente, aunque el álamo carolina, por lo que se sabe, viene mediante estaca y éste creció solo, asomó un día sobre esta tierra entre los pastos duros que la cubren como una pelambre, un pastito más, un miserable pastito expuesto a los vientos y a los bichos». A partir de ahí vemos, en sencillos y magistrales trazos, cómo el árbol crece, se eleva hacia el cielo y se convierte en tronco frondoso y en vida perdurable, o sea hasta que pasa a ser un árbol viejo y «crece más despacio, casi no crece». Acaba de comenzar la historia y ya parece perfecta, como si hubiéramos recorrido todo el ámbito de una vida lanzada a la existencia más reposada. Haroldo Conti nos ha llenado de música el cerebro y nos ha situado en medio de una tierra que, casi ansiosamente, hace posible el milagro del tiempo elevándose sobre el barro y otras violencias. Llega enseguida el momento de situarnos en el futuro. Una música suave rodea al «viejo álamo, todo recuerdo» y parece como si se nos invitara al reposo, a la tranquilidad, a la belleza dulce y sosegada. pero no es así, porque «es el comienzo del verano justamente y (el árbol) acaba de revestirse otra vez con todas sus hojas» y pronto llegarán los pájaros a cobijarse en la nueva frondosidad del álamo carolina. Es una llamada al sosiego y a cierta ternura repleta de melancolía, como cuando el propio árbol «Recuerda, por ejemplo, a propósito de los pájaros, el primero de ellos que se posó sobre la primera rama, que ha queda-

[1] *Haroldo Conti:* La balada del álamo carolina. *Ediciones Alfaguara, Madrid, 1986, 160 págs.*

do allá abajo pero entonces era el punto más alto, ya casi no da hojas y es tan gruesa como un pequeño árbol». Ahí la comunión entre las vidas animal y vegetal y una especie de murmullo entre satisfecho y compadecido por aquel ser diminuto que un día le hizo sentirse tal vez más joven y apacible, ahí los recuerdos agolpándose en la piel ya dura del álamo carolina «cuando divisó la primera casa de un hombre y detrás de ella la relampagueante línea del ferrocarril». Ha surgido el entorno doméstico, la rara realización de un árbol como hogar y como lugar para el descanso y la apacibilidad.

Cuando acaba el verano algo se va transformando, desde ese salto de los pichones hacia su libertad de los aires, hasta esa ilusión de creerse «casi un pájaro» y sentir la piel como vestida de hojas que a su vez serán agitadas «con el viento» mientras el paisaje es todo un reto ante la soledad menos sentida. Pero el álamo carolina mantiene sus raíces fuertes en la tierra, sigue creciendo, tal vez en un deseo de elevarse sobre lo ya conocido como la casa o el ferrocarril o las voces que llegan de lejos. Se va acercando el otoño y surge el monólogo de la desolación, de un silencio apocado y lánguido. El árbol es testigo, mudo pero impaciente, de una nueva historia. Se nos participa la sensación de algún momento gris, casi húmedo, de amortiguadas sinfonías. Es tal vez la humedad de sus raíces la que le comunica con el resto del mundo, que le hace sentir la llegada del ferrocarril y saberse renacido junto a los demás habitantes de esa tierra plácida. Es el momento en que el álamo carolina se ha convertido en «un árbol más grande, el más grande y formidable de todos», aunque pudiera sentirse diferente a los demás, tal vez por no estar en la cercanía de otros árboles o por no disfrutar de un entorno de bosque y pradera.

Haroldo Conti nos lleva a una nueva reflexión, profunda y vitalista, sobre la existencia, dejando sólo anotados los breves trazos de la soledad y de la insatisfacción. Lo que del álamo carolina nos refleja en el mundo de soledades y aspectos taciturnos, al ver acercarse la vejez, queda como válido para una actividad mental más humanizada: la del ser vivo enfrentándose a una condición de simple unidad desprotegida frente a cuanto, repleto de peligros y acechanzas, le rodea. He aquí al hombre ante sus propio drama, el ser-para-la-muerte de que hablan ciertos filósofos y el individuo desprotegido ante su particular dolor y ante el último minuto que nada ni nadie será capaz de evitar, no como premonición bíblica sino como simple realidad de la inmensa y trágica violencia que comienza en el momento mismo del parto, como castigo dramático por el abandono del claustro materno. Es el premio a la sinrazón, al olvido.

Alrededor del álamo carolina hay, sin embargo, una vida fugaz; todo un griterío y un movimiento como de máquinas industriosas y veloces se permiten acercarse al árbol para darle alguna vitalidad, cierta confianza en el revolucionario y confuso penduleo de la germinación y, luego y siempre, el nacimiento, camino de nuevos sueños y nuevas quietudes, o sea como siempre. Trepida tanta cercanía, desde el hombre al tren y los pájaros solitarios caminantes de un cielo azul, a la que concursan las hojas llenándose de viento y elevando la sensación de nuevas estaciones, por ejemplo inviernos, cuando «nota que se le adormecen las ramas más viejas y después el sueño avanza hacia adentro, aunque nunca llega al corazón del árbol». Las hojas comienzan a desprenderse, como soportando una ancianidad vehemente e inquieta, como recuperando el reposo perdido y aquella sensación de ansiada violencia frente a los minutos más lánguidos: sí, sur-

ge el sueño, el sueño necesario y revitalizador, con esa lluvia, a manera de lágrimas furtivas, alimentando, limpiando y descubriendo todo el corazón del árbol, antes oculto por las plumas verdes y los recios tallos que las extendían hacia la línea del horizonte más lejano.

Septiembre es importante para el renacer. «Para mediados de octubre el viejo álamo está otra vez cubierto de firmes y oscuras hojas que brillan con el sol cuando la brisa las agita a la caída de la tarde. El sol para este tiempo es más firme y proyecta sobre el suelo la enorme sombra del árbol». Se está acercando un momento culminante para la inmensa población de seres que componen un hombre y un árbol, abigarrada multitud de una planosfera de gritos y columnas. Es un tiempo para explicaciones, para reconvenciones sutiles en el camino de existencias angostas y de músicas perdidas en los largos paisajes de la soledad o del miedo. Porque siempre renacer tiene un especial sentido, una maravillada leyenda bajo su propia y tenebrosa quietud. Renacer es configurar una nueva presencia, estimular una red de amarillas exactitudes. Estamos llegando al momento en que el álamo carolina es suficientemente viejo y se siente suficientemente solitario, como cuando el hombre ha pasado por la vida y se sabe sin ningún interés para los demás y ya cercano al minuto inacabado y hundido en todas las humedades de la soledad.

Haroldo Conti en este relato nos habla tanto del amor como de la libertad, pero sobre todo de la angustia que puede reflejar la soledad. Pero también nos habla de la belleza, como si él mismo estuviera entonando una balada cuya música de humareda calculada nos llegara al corazón. El álamo carolina vive con nosotros, se hace largo y extenso ante cualquier presencia y cualquier suceso, como el de los pajarillos acercándose a su perímetro o el tren infundiendo una especie de canción a sus quietas raíces. El árbol es un barco, algo frágil, navegando en unos cielos blancos al lado de breves nubes de algodón.

Ahora volvemos al álamo, pero insistamos que este libro también contiene otros nueve relatos, alguno de los cuales como el titulado «Ad astra» son de una preciosidad inatacable o «Tristezas de la otra banda» son la historia con pies y el recuerdo con amor, eso que tanto prodigó el desaparecido Haroldo Conti, un profundo y magnífico creador, capaz de poner en nuestras manos libros maravillosos donde late la esperanza, esa misma esperanza que a él alguien más vegetal que el álamo carolina, le negó.

«Fue en este verano, cuando el sol estaba bien alto y la sombra era más negra, que el hombre se acercó por fin hasta el árbol». Así nos conduce Haroldo Conti al final de su balada, como si hubiera estado esperando tanto siglos para llegar al hermanamiento que sólo sería predecible en una historia de seres humanos y no en un maridaje como el que nos ocupa. Nos sacude una melodía de gran virtuosismo cuando llegamos al momento en que «el hombre, que parecía tan viejo como el viejo álamo carolina, se sentó al pie del árbol y se recostó contra el tronco».

Ya nada será igual. Dice Conti: «Al rato el hombre se durmió y soñó que era un árbol».

Manuel Quiroga Clérigo

Nueva crónica y buen gobierno

Quizá la gran conciencia crítica que podemos advertir en los escritores hispanoamericanos de hoy sólo sea el exponente de una de las características más importantes de esta literatura cuya larga tradición tendría que remontarse a las crónicas. Desde ellas parece mantenerse intacto un fuerte sentido de la escritura, definida por Roland Barthes como «la reflexión del escritor sobre el uso social de su forma y la elección que asume» [1]; advertimos un continuo diálogo con el texto, un verdadero sentido introspectivo del lenguaje como primer nivel creativo o literario.

La reciente publicación de la obra de Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno,* esta vez en la colección «Crónicas de América» que edita Historia 16, permite levantar de nuevo el maleficio al que parece ser estaba condenada [2] y nos da la oportunidad de hablar de una de las primeras formas de transculturización intelectual hispanoamericana, de esa fusión de culturas aquí ejemplificada por este indio cronista. En su caso obra y biografía se convierten en sinónimos de lo problemática que fue la creación de una nueva episteme cultural debida al Descubrimiento. Escrita después de 1580 y antes de 1615, la *Nueva crónica* no pertenece tanto a ese primer período en el que Europa, y España a la cabeza, trataba de crear los esquemas mentales que permitiesen la posible interpretación del Nuevo Mundo, sino a otro más tardío en el que se estaba intentando la asimilación, sobre todo una vez conseguida la incorporación del indígena a la cultura europea. Esta había adquirido tras el impacto de la hazaña un fuerte sentido dinámico que no sólo dirigió su evolución, como explica José Antonio Maravall, hacia los principios de la modernidad [3] sino que también transformó su habitual discurso histórico al ser éste más vital e individualizado.

La historiografía europea se vio enriquecida según Enrique Pupo-Walker por la vocación literaria que posee el pensamiento histórico de América. Para él se ejemplificaría en los fragmentos legendarios, míticos o segmentos ficcionalizados, aquellos que crean «un sistema independiente de relaciones que trasponen los signos culturales para infiltrar en la obra connotaciones suplementarias» lográndose «una recodificación del marco referencial y que, a su vez, impone un nuevo significante a la relación histórica como tal» [4].

[1] *Barthes, Roland:* El grado cero de la escritura, *Madrid, Siglo XXI, 1980, pág. 23.*

[2] *El doctor Richard Pietschmann encontró el manuscrito en la Antigua colección Real de la Biblioteca de Dinamarca en 1908. Después de varios intentos frustrados se publicó una edición facsímil a cargo del profesor Paul Rivet del Instituto Etnológico de París.*

[3] *Maravall, José Antonio:* Antiguos y modernos, *Madrid, Alianza, 1986, pág. 452. La cita dice así: «El disparo de nada menos que todo un continente, al chocar con la trayectoria del pensamiento europeo, hizo orientarse a éste definitivamente hacia los principios de la modernidad, que habían de granar y difundirse en la época de la Ilustración».*

[4] *Pupo-Walker, Enrique:* La vocación literaria del pensamiento histórico de América, *Madrid, Gredos, 1982, pág. 25.*

Nuestro cronista no fue un genuino hombre de acción, entendido a la manera de Hernán Cortés o Bernal Díaz del Castillo. El no es tanto un fiel observador o transmisor de noticias épicas, como juez de los objetivos y de los resultados de los hechos en sus tres estadios históricos: la crónica del Imperio Inca, la Conquista y el examen detenido del estado actual de la Colonia. Su condición de juez y el ser uno de los tres cronistas indígenas del Virreinato de Nueva Castilla [5] acreditan la validez y espectacularidad de sus puntos de vista, entre los que se cuenta la inexistencia de una conquista militar del Perú debida a la aceptación voluntaria por parte de este pueblo:

> Los dichos comenderos no se puede llamarse comenderos de yndios ni conquistadores por derecho de justicia porque no fue conquistardor de los yndios, cino que de buena voluntad se dio de pas a la corona rreal cin alsamiento. [6]

La visión que nos presenta Guaman Poma de Ayala pertenece a la de los vencidos, pero a aquella que precisamente utiliza el mismo medio que había permitido la fusión, ciertamente paradójica, de ambos pueblos: la lengua y la literatura, en última instancia la escritura. Su crónica ilustrada tiene por esto un sentido eminentemente pragmático, dirigida al Rey Felipe III, su autor se inviste con un rol de consejero que bajo un perfecto conocimiento de la antropología incaica, expone el mejor modelo de gobierno a seguir, enfatizando la naturaleza didáctica de su obra-guía:

> La dicha crónica es muy útil y provechoso y es bueno para enmienda de uida para los cristianos y en fieles y para confesarse los dichos yndios y emienda de sus uidas y herronía, ydúlatras y para la emienda de los dichos comenderos de yndios y corregidores y padres y curas de las dichas dotrinas y de los dichos mineros y de los dichos caciques prencipales y demás yndios mandoncillos, yndios comunes y de otros españoles y personas. [7]

Tanto el cristianismo como el humanismo (o el prehumanismo del siglo XV), las dos grandes fuentes del pensamiento que impulsaron la Conquista, tienen en común la importancia concedida a la palabra, al texto escrito: la Biblia, la Patrística o los libros hagiográficas se fundamentan en la primigencia existencia del Verbo, y en el humanismo junto con la defensa de la autoridad indiscutible que mantiene la palabra de los antiguos, se impulsaron los estudios lingüísticos y se afianza la defensa de las lenguas vernáculas. Este culto por la palabra la convierte no sólo en el mejor medio de comunicación sino en el más valioso instrumento de dominación.

La definición semiológica de la escritura como uno de los instrumentos artificiales (señales) creados por el hombre, permite defender su noción de utilidad y la relación que guarda con el pensamiento: *homo sapiens* porque es también *loquens.*

La obra de Guaman Poma de Ayala utiliza dos códigos aparentemente dispares, el lingüístico (binario: castellano y quechua) y el pictórico. Pero esta división desaparece cuando los mezcla al incluir en sus dibujos textos escritos como nombres, aclaraciones,

[5] *Los otros dos fueron respectivamente: Titu Cusi Yupanqui con su* Relación de la conquista del Perú *(1570) y Joan de Santacruz Pachacuti Yemqui Salcamaygua,* Relación de antigüedades deste Reyno de Pirú *(1613).*

[6] *Poma de Ayala, Felipe Guaman:* Nueva crónica y buen gobierno, *Madrid, Historia 16, n.º 29a-29b-29c, pág. 578.*

[7] Ibídem, *pág. 2.*

opiniones, etcétera. Si consideramos todo el libro como un mismo universo de discurso, nos daremos cuenta de que existen en verdad dos tipos de señales complementarias, las gráficas y las icónicas, tanto porque ambas integran una totalidad de significado como porque ellas mismas significan una para la otra, es decir, es la relación que entre ellas se establece la que las dota de sentido.

Habría un mensaje que permanece inalterable de código a código, que sería la importancia que tiene la señal misma. En esto influyó seguramente el grado altamente fetichista de la cultura del Tahuantinsuyo, el culto a los objetos individuales, «huacos», guarda directa correspondencia con estos dibujos de Guaman Poma, porque si por un lado la animización de los ídolos responde a esa fuerza que no debe su naturaleza a nada exterior a la cosa, por el otro el fuerte sentido ideográfico de las imágenes que ilustran la crónica, se apoya en los objetos que las acompañan: el libro, el rosario, la corona o el escudo.

Pero como «huaca» significa también, además de cosas, lugares sagrados, el autor rodea a veces a sus personajes de un contexto espacial que bien puede ser una iglesia, las nubes del cielo o los palacios. Una lectura detenida permite advertir que la visión particular que de la Conquista y la Colonia tienen los cronistas indios y mestizos está profundamente mediatizada por esa cultura subyugada pero que sin embargo sigue funcionando desde sus estratos más simbólicos para conformar ese nacionalismo cultural endeudado, quejoso, que se ve obligado a utilizar el mismo medio en el que se apoyó la hegemonía. La vocación reivindicadora, muy nítida en esta crónica, se mezcla con la servidumbre a los patrones formales de la historiografía europea o de la retórica religiosa. Este hecho nos muestra cuál será la clave, a partir de entonces, para la adecuada comprensión de la literatura peruana: ese dualismo quechua-español no resuelto aún para Mariátegui en 1928 y que para él «hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista. Nuestro caso es diverso de aquellos pueblos de América, donde la misma dualidad no existe, o existe en términos inocuos.» [8]

Fue una lástima que la muerte de José Carlos Mariátegui, el 16 de abril de 1930, le impidiese conocer la publicación, con casi tres siglos de retraso, de la edición facsimilar que Paul Rivet realiza en 1936 de la *Nueva crónica y buen gobierno,* porque su elogio y admiración de la obra del Inca Garcilaso queda bastante incompleta: «(...) figura solitaria en la literatura de la Colonia. En Garcilaso se dan la mano dos edades, dos culturas. Pero Garcilaso es más inka que conquistador, más quechua que español. Es, también, un caso de excepción. Y en esto residen precisamente su individualidad y su grandeza.» [9]

Sin querer establecer un análisis comparativo entre el Inca Garcilaso y Guaman Poma de Ayala, lo cierto es que ellos dos representan dos maneras distintas de enfocar los mismos hechos, la procedencia mestiza del primero y en particular la elaboración

[8] *Mariátegui, José Carlos:* Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana, *Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pág. 154.*
[9] Ibídem.

de sus escritos desde España, le permite una visión más idealizada en la distancia que se enfrenta con la interpretación indígena de Guaman Poma y su melancólica constatación de los males que aquejan a su pueblo. Añadiríamos que para el historiador Luis E. Valcárcel: «Mientras *Los comentarios* son la suma y el compendio del saber culto, la *Nueva crónica y buen gobierno,* es un monumento del saber popular, la compilación más rica y variada del folklore de los últimos años del Quinientos, cantera inagotable para el estudio, selva virgen para el explorador de nuestra prehistoria.» [10]

Entre los dos códigos de nuestra crónica hay una coincidencia de semas y una parecida correspondencia entre significados y significantes, una equivalencia entre el campo semántico (conjunto de todas las señales) y el campo noético (conjunto de todos los mensajes) porque el mensaje último que nos dirige a nosotros, lectores del siglo XX, es la importancia de emitir un juicio crítico aunque para ello debamos adueñarnos y hacer propios unos méritos extraños. Lo que aparece, lo que se muestra es el sentido preciso y esencial de las cosas. Para ello el autor llega incluso a inventarse un diálogo con el Rey, una serie de preguntas y respuestas que irá contestando por carta ya que no puede «comunicar de presente» «por ser biejo de ochenta años y enfermo» [11].

El fragmento lleva por título «Capítulo de la pregunta» y se acompaña de un dibujo en el que vemos al rey sentado en su trono frente a un «Ayala el autor» hincado de rodillas, que sosteniendo un libro parece dar explicaciones; pero en realidad en el texto esta situación parece estar un tanto invertida porque lo que se está construyendo es toda una paideia en la que el maestro sería el cronista y el discípulo, el rey. La cantidad de poder no tiene por qué ser correlativa de la de información o conocimiento. Por esto el autor cuenta al rey:

> (...) para sauer todo lo que ay en el rreyno de las Yndias del Pirú para el buen gobierno y justicia y rremediallo de los trauajos y mala uentura y que multiprique los pobres yndios del dicho rreyno y emiende y buen egenplo de los españoles y corregidores y justicias, padres dotrinantes, comenderos, caciques prencipales y mandoncillos. [12]

Constituirse en memoria viva de toda una época histórica, es ir más allá de los límites estrictos de una crónica. La especial utilización que de este género hace Guaman Poma de Ayala está en consonancia con su perspectiva vital. Hombre y obra están una vez más indisociablemente unidos. Voluntad de estilo, voluntad de vida.

Gema Areta Marigó

[10] *Valcárcel, Luis E.: «Garcilaso y Guaman Poma», en* Revista del Museo Nacional, *I semestre 1939, T. VIII, n.º 1, pág. 44*

[11] Nueva crónica y buen gobierno, *op. cit., pág. 1.054.*

[12] Ibídem.

Exterior noche*

En el primer capítulo de este breve volumen de ensayos en torno al cine, Juan Cueto advierte que no se adherirá a ninguna de las normativas del género histórico, técnico o estético-académico; o sea, no se dedica a historiar el cine, ni a criticar sus imágenes de acuerdo a las normas antiguas o modernas (por cierto, desconfía del estructuralismo y la lingüística de Lévi-Strauss y compañíía) para reivindicar el capricho, el capricho de cinéfilo veterano. Por eso advierte de los peligros de internarse en la teoría fílmica según Metz y otros semióticos, declarando que tales autores han tratado precisamente de eliminar del cine el capricho, el misterio y la ilusión para ceñirse a rígidas y previsibles reglas lingüísticas aplicadas a la imagen.

En estos breves ensayos, que tanto pueden tratar de los efectos especiales de las películas galácticas de Lucas y Spielberg, de King Kong o Marilyn Monroe, de la forma de caminar de Gary Cooper o los tics de Woody Allen, pasando por unas reflexiones sobre los rostros de varias actrices actuales (Isabelle Adjani, Diane Keaton, Meryl Streep, etcétera), hay dos características principales: un indudable amor por el cine, cultivado desde la infancia, como él mismo relata; un estilo libre y sin limitaciones para divagar gustosamente por el mundo fantástico, sórdido y maravilloso de las imágenes en movimiento. De allí el título, símbolo de artificio e ilusión, puesto que es el nombre del efecto técnico para obtener esa sensación nocturna filmando de día.

Cinéfilo empedernido, ensayista y periodista (es el director de *Los cuadernos del norte*), Cueto ha probado recientemente otra faceta de acercamiento al cine: la de actor, en el film *Truhanes* de Miguel Hermoso. No es raro, por lo tanto, que muchos de sus escritos estén influidos por esa impenitente pasión. Si algo puede objetarse a esta colección de reflexiones cinéfilas, es su carácter algo ligero y circunstancial, como artículo diario brillante y pasajero (de hecho algunas de estas notas han sido publicadas periodísticamente), que para algunos puede parecerse un poco a la frivolidad. Pero entre tantos escritos sesudos y vacíos, esas piruetas ingeniosas y a veces de una brillante sagacidad, resultan por lo menos saludables.

José Agustín Mahieu

* *Juan Cueto:* Exterior noche. *Ediciones Noega, Gijón, 1983. 208 págs.*

Ecuador. Diario de viaje*

Cuando Henri Michaux publicó este libro de viajes, este «Diario» nada convencional de un viajero bisoño y poco dado a esas aventuras geográficas, el turismo no era, como ahora, una actividad masiva. Los periplos estaban reservados a aventureros con hambre de horizontes o misterios, o a las clases adineradas, que no deseaban novedades, sino establecer sus cotos cerrados de placer en definidos paraísos naturales. En 1928, cuando emprende el viaje a Ecuador y su propio diario, Michaux era prácticamente un desconocido. Apenas había publicado su primer libro de versos (1927) y tenía veintiocho años.

Ecuador comienza descreyendo de esa tradicional convicción de la Ilustración dieciochesca del viaje como factor favorable a la formación y a la educación: «Se encuentra igual la propia verdad mirando durante cuarenta y ocho horas cualquier tapiz». De todos modos, ese viaje lo incita, precisamente, a explorar menos el exterior que el interior: tanto el suyo propio como el de los mundos que recorre. Por lo tanto, *Ecuador* es ante todo un diario íntimo, donde se esbozan ya los temas que van a poblar su obra poética posterior: la sed de infinito, la irrisión de la vida, el hombre como «animal roto» despojado e inerme ante los acontecimientos.

Hechos absurdos o divertidos, gentes y paisajes, transitan en sus páginas con humor breve y sarcástico, cuando se aplica a la crónica. Pero sobre todo cada etapa es una piedra de toque para reflexiones sobre la vida, el arte o las civilizaciones, con lo cual surge, entre otras cosas, la conciencia de esa variedad de mundos (interiores y exteriores) que el centralismo cultural europeo niega o transforma en mero exotismo. Michaux viaja por dentro pero se abre a las experiencias ajenas, siempre desde un yo vulnerable, irónico y poético personalísimo. Por eso el Diario está jalonado por poemas que a veces surgen de impresiones fugaces y hondas. Al mismo tiempo, las anotaciones no escapan a una realidad desgarrada: en Ontavalo y San Pedro, fecha el 7 de julio esta breve nota: «Los indios, no más aquí que en otra parte, a pesar de sus danzas, sus borracheras, los tonos vivos de sus trajes, no ofrecen ni en sus caras ni en sus gestos, traza alguna de alegría. El marqués de Wavrin, conocedor de América, me dijo en alguna ocasión: *Sólo saben reír los indios que no han conocido la opresión del blanco.*

Ecuador es un libro fascinante y de valor propio, pero a la vez anuncia a un gran poeta, uno de los más profundos y originales de nuestra época. También parece —sin saberlo— el ensayo general de otro libro suyo, más amplio y ambicioso, que llevará su peculiar concepto de diario íntimo de viajes a su perfecta y poética consumación: *Un bárbaro en Asia* (1933).

J.A.M.

* *Henry Michaux:* Ecuador. Diario de viaje. *Traducción: Cristóbal Sierra. Tusquets Editores, Barcelona 1983, 143 págs.*

Cinco cuentos suburbanos*

Oldsmobile 1962 es el primer libro de narrativa de Ana Basualdo, periodista argentina que vive en España hace algo más de diez años. La autora califica los cinco relatos que forman el presente volumen que comentamos de «cuentos quizás excesivamente suburbanos». A mí en general me han gustado, y más por lo que en ellos se dice, por cómo lo dice, es decir, que me parece que tiene más atractivo el continente que el contenido.

En la manera de decir las cosas, Basualdo es ingeniosa y muy expresiva. Al comenzar el cuento titulado *El diario,* describe así a sus personajes: «Mi padre se parecía tanto a mí que algunas noches confundíamos nuestras sombras. Mi madre mostraba síntomas de creer que, entre aquellos gemelos de diferente altura, estaba de más. El gemelo más pequeño tenía entonces siete años». También al describir los lugares tiene una fuerza muy personal: «La cocina era la única habitación de la casa realmente ocupada. El interior iluminado me pareció lejano y cálido, como la ventanilla de un tren vista en pleno campo mientras se oye cantar a los grillos, los viajeros no pueden oírlos y el espectador solitario, inmóvil junto a los rieles, queda prendado de la escena mundana y seguramente intensa que sus ojos sorprendieron durante cinco segundos».

En sus descripciones nunca faltan la poética y un cierto tono irónico: «Mamá, dijo mi padre (y yo miré su sombra en la pared, el contorno de su figura entre dos pirámides de sombra; su pelo no tenía el color de las primeras mandarinas del invierno, sino de esas naranjas que, en lugar de pudrirse, se oscurecen y secan hasta rodar por la casa como pelotas de madera hueca; su mano de gorila rubio que levantaba el pocillo hasta el surtidor de la cafetera)».

Con desenvoltura y precisión, la autora se explaya en contar, paso a paso, con todo lujo de detalles, lo que ve en su entorno más próximo: «La abuela se movía como un abejorro blanco entre las hortensias del jardín. Recortaga guías de madreselva, ponía las ramas vivas en un cesto de mimbre y el pasto en una carretilla de madera. Al vernos, apoyó la tijera de podar en la pequeña parva que llenaba la carretilla, sorteó los canteros con saltos de gorrión y llegó hasta poco más arriba de la cintura de mis padres, que la esperaban con buenas sonrisas y todo el sol de diciembre sobre sus ropas livianas».

Ese describir minucioso alcanza su techo en *Oldsmobile 1962,* al hablar de Silvia: «El olor del querosén entra por la ventana como un manotazo. Silvia la entorna un poco más. El espejo se vuelve profundo y azulado, con una franja verde y tenue que parece

* *Basualdo, Ana:* Oldsmobile 1962, *Cuadernos ínfimos 128, Tusquets Editores.*

desprendida de otro planeta. En la franja se ven, cerca, las ramas del jazmín y, a lo lejos, las baldosas, las hileras de calas y, mucho más brillante que las arandelas, el auto. A lo mejor, piensa Silvia, los poemas se me fueron porque llegó el auto. En el espejo, la mano es un bicho que mueve las patas como si se estuviera muriendo. Silvia cierra los ojos como si de pronto se cansara de esperar el tren en una estación llena de gente. Se le cae al suelo el lápiz de las cejas. El espejo, amarillo, da vueltas como un trompo. Se prepara para escribir algún poema en tiras de papel higiénico».

Saber ver alrededor

En el quinto y último cuento, Ana Basualdo describe a alguien que bien puede ser ella misma con sus personales dotes de captación: «Julio siempre se admira —escribe— de cuánto veo alrededor: de cuánta certeza tengo, dice, de las distancias, los contornos y los movimientos. Dice, literariamente, que el aire tiene que replegarse cuando mi mano lenta y segura va en busca de las cosas; que hasta el aire es torpe cuando yo voy de un punto a otro. Pero no sabe nada Julio. No me muevo con soltura sino con cuidado, con incertidumbre, nunca sé qué hay al otro lado. Tengo que adivinarlo».

Todos los cuentos del presente libro están llenos de entrañables personajes familiares —padre, madre, hermanos—, pero con gran diferencia destaca la personalidad de la abuela y sus lecciones que no tienen desperdicio: «Me animó a cultivar la rebeldía, única manera de que no te conviertas en un animal doméstico y de que no te engatusen los tiranos». Quiso convencerme de que la verdadera moralidad se transmite a través de la simpatía, «que no tiene nada de misteriosa». Me habló de átomos y de células con impecables frases científicas que sin embargo alababan de otra manera a los dioses del aire. Me pidió que aprendiera a distinguir entre el miedo y la cobardía («esa omisión»), la transparencia y la obviedad, la profundidad y la maraña. También entre el sueño de la acción y el pensamiento que produce acción. Me habló de la política, «esa misión, aunque no lo creas, pura». Y del amor, «que no es únicamente instinto ni aliento divino ni mucho menos locura, sino una razonable preferencia». Se atrevió por fin a formular el verdadero pedido. Después de hablar del común origen de plantas y de hombres, me dijo: «No dejes que organicen un entierro decorativo». En lugar de disimular el proceso con flores falsas durante toda una velada incómoda, quiso decirme, acelerarlo con un soplo de cenizas en el aire».

En el relato titulado *El Clan,* de manera y clara y concisa, consigue dar una imagen vivísima de la personalidad de cada uno de los hermanos, así como de su entorno familiar: «Las mujeres llevan a los hijos al borde de los zanjones, para que puedan pescar allí sin peligro, y conversan entre ellas. Acostumbradas al silencio terco de sus maridos, sienten sin embargo que los hombres están ahí: un punto de opresión concentrado en Julio, un punto muerto en Elio, un surtidor luminoso que brota de Agustín, una fuente de imprevisible inquietud en el remoto y violento Guido, una aureola de fantasías inofensivas en torno a Fernando. En cuanto a los solteros, Luis les inspira a todas cierta codicia sentimental y Natalio una mezcla de irritación y piedad».

Algunas páginas más adelante dice también: «Los hermanos se unen como un solo animal dispuesto a la lucha. Mira y se mueve de manera distinta, pero es el mismo ani-

mal. Acorralado bajo la piel de Elio y alerta como un tigre en los músculos de Guido. Julio, quitándose el saco y subiéndose las mangas de la camisa, actúa con la astucia de siempre. A Fernando la orden del hermano mayor lo enardece tanto como sus propias fantasías. Luis vuelve a la sangre común. Y Agustín, con la cabeza tapada todavía por la máscara de soldar, camina como un indio rubio hacia la ronda de los sacrificios».

De la vida cotidiana

Los relatos de Ana Basualdo están protagonizados por personajes muy corrientes de la vida cotidiana, lo que ocurre es que ella los adorna con sus dotes descriptivas y consigue envolverlos en un halo de misterio que los hace aparecer como extraordinarios. El colmo de la mediocridad nos lo ofrece precisamente en *Oldsmobile 1962,* nombre que utiliza para titular su libro. En él nos describe la anodina vida de una familia anodina, cuya máxima preocupación consiste en cuidar el coche que se acaba de comprar: «Todas las noches, su padre dedica dos horas a la limpieza del Oldsmobile. Lo riega como a una planta, lo seca como a un florero de porcelana y después lo mira como a un monumento. Como un monumento, el auto no se ha movido de su lugar; ni siquiera se ha oído el ruido del motor».

La palma, último de los relatos, cuenta las cavilaciones de una mujer sola ante un espejo negro. Tal vez es el mejor de los cinco cuentos, en él hay sensibilidad, tiranteces, temuras, un cierto estar de vuelta y no poco sentido del humor. La protagonista elucubra sobre las cualidades de los varones que la cortejan: «Julio sabe demasiado. Es sabio, pero iluso. Sabe de mí más que Carlos pero, aunque nunca las exige, espera las mismas cosas. Cree que así le lloverán los regalos. Pero los verdaderos regalos son siempre imprevistos y, sobre todo, inmerecidos. Julio me escribe largas cartas mudas y Carlos me regala espejos para que aprenda a exhibirme como en un vulgar escaparate. Nada encuentro en las cartas de Julio y al enorme espejo lo pondré de cara a la pared. Mi imagen se refleja sólo en mí».

Los cuentos de Ana Basualdo, con los que se estrena en el campo de la narrativa, no son ni mucho menos los escritos de una primeriza. Tienen poso, solidez, consistencia.

Isabel de Armas

Para una sistematización del movimiento literario postista

Efectivamente estaba haciendo falta una sistematización en profundidad sobre este movimiento de vanguardia de los inicios de la posguerra, como la que ha realizado el poeta y profesor universitario Jaime Pont en su libro: *El Postismo,* objeto ahora de nuestro comentario. [1]

No nos parece sin embargo tan extraño que dicho movimiento haya necesitado más de treinta años para lograr una atención de la crítica en profundidad.

Si nos basamos, por ejemplo, en los programas universitarios sobre la literatura española del siglo XX hasta hace poco tiempo, puede entenderse fácilmente que el período de posguerra haya quedado con frecuencia postergado por la crítica literaria durante bastante tiempo, especialmente en las facetas más comprometidas.

Es evidente que la Universidad no es el único vehículo para la formación del crítico ni para el estudio de la literatura, pero sirve en cualquier caso de síntoma de lo que un país conoce de su contemporaneidad y de lo que la sociedad exige y permite de su tradición literaria. Lo cierto es que en España no han sido muy habituales los estudios sobre temas contemporáneos, y no puede olvidarse que hasta no hace mucho en esos programas universitarios raras veces se pasaba de la Generación del 27 en literatura, o del impresionismo en la historia de la pintura, casi nunca se analizaba la vanguardia y muy pocas veces se tocaba la posguerra en los programas de historia.

El acceso a la literatura vanguardista o a los temas fundamentales de la literatura contemporánea quedaba adjudicado a la buena voluntad o el interés del alumno, lo que a menudo se ha justificado con el argumento de la falta de perspectiva histórica, aplicada de forma tajante y sospechosa en el estudio de la Guerra Civil y la etapa posterior.

Según esto, no es difícil comprender por qué especialmente la vanguardia ha sido raras veces estudiada en nuestro país hasta hace poco más de una década, con contadas excepciones. El surrealismo español, por ejemplo, tiene entre sus primeros estudiosos a hispanistas como V. Bodini, Paul Ilie, o C. B. Morris, precedentes a menudo para los críticos españoles.

No puede pensarse por ello que la razón sea la complejidad inherente a la vanguardia por su naturaleza como fenómeno interartístico; tampoco puede explicarse sólo por la orientación eminentemente tradicionalista de nuestra crítica, ya que esto responde

[1] *Jaume Pont:* El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia, *Barcelona, Llibres del Mall, 1987.*

en definitiva a una similar postura en la sociedad española en general, de algún modo conservadora en la recepción de las artes. Es preciso contar también, y especialmente, con los condicionantes ideológicos con los que suele relacionarse la vanguardia en cuanto actitud revolucionaria, que afecta también al campo social y político.

Si el surrealismo europeo pronto se relaciona con una postura ideológica marxista, no resulta difícil explicar por qué el Postismo, entendido como surrealismo hispánico, pronto fue silenciado y simplificadas sus consecuencias hasta el comienzo de la década de los setenta.

En ese momento se inicia una paulatina recuperación de los postistas y del movimiento que encabezaron, sobre todo a partir de la edición antológica, realizada por Félix Grande, de la obra de Carlos Edmundo de Ory, uno de sus fundadores. [2] Este proceso es paralelo a la recuperación de otros muchos llamados «heterodoxos» de nuestra literatura reciente que adquieren entonces un esperado interés.

No dudamos que las nuevas líneas estéticas de ese momento, que encuentran en los novísimos una de sus formulaciones destacadas, implicaban el rechazo de las posiciones testimoniales de la literatura anterior y, consiguientemente, la revitalización de los precedentes más acordes con la nueva sensibilidad. Algunos de los epígonos de la generación del 50, como el mismo Félix Grande, orientados ya hacia nuevos caminos, son los principales iniciadores de estas recuperaciones.

El postismo, el grupo *Cántico,* entre otras tendencias, comienzan a adquirir así su valoración histórica, paralelamente a la literatura europea contemporánea menos conocida en España, la de los exiliados y censurados, o la de la vanguardia. Esta última, por ejemplo, inicia en estas mismas fechas su desarrollo, a través de diversos grupos centrados en la literatura experimental, fuera ya de los círculos catacumbarios en que se había movido hasta entonces.

En este proceso de recuperaciones, el ya citado Jaime Pont inicia sus trabajos sobre la figura de Ory con su tesis de licenciatura, de 1972, así como con su tesis doctoral, en 1977, junto a otros trabajos. Por nuestra parte, dedicamos también nuestra tesis de licenciatura al movimiento postista, en 1974, refundida más tarde en el estudio introductorio a la antología de Ory *Metanoia* [3].

Es el momento también en que se inicia el estudio y reedición de otros autores pertenecientes o vinculados al movimiento postista, como Eduardo Chicharro o Juan Eduardo Cirlot [4].

Todas estas investigaciones exigían, sin embargo, una sistematización en profundidad, así como la delimitación del verdadero alcance del movimiento postista, que es lo que viene a hacer el reciente libro de Jaime Pont.

La obra, de considerable extensión (584 pp.), recoge lo más destacado del postismo y los autores vinculados con él, así como la bibliografía crítica existente sobre el mismo.

[2] *Carlos Edmundo de Ory:* Poesía 1945-1969, *edición de Félix Grande, Barcelona, Edhasa, 1970.*

[3] *Carlos Edmundo de Ory:* Metanoia, *edición de Rafael de Cózar, Madrid, Cátedra, 1978.*

[4] *Eduardo Chicharro:* Música Celestial y otros poemas, *edición de Gonzalo Armero, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1974. Juan Eduardo Cirlot:* Poesía 1966-1972 *edición de Leopoldo Azancot, Madrid, Editora Nacional, 1974.*

La génesis del movimiento y su historia detallada, el estudio y comentario de los cuatro manifiestos, así como de las revistas *Postismo* y *La Cerbatana,* constituyen los aspectos básicos del libro, complementados con varios apéndices de enorme utilidad. En ellos se ofrece un material de difícil localización, como son los mismos manifiestos, una selectiva antología de poemas postistas y una extensa colección de textos críticos y artículos que abarcan desde las fechas fundacionales hasta casi el presente.

El libro en su conjunto viene a ser obra de consulta imprescindible para el movimiento y demuestra su importancia por encima de la aparente intrascendencia con que ha sido frecuentemente enjuiciado. La brevedad cronológica del Postismo, su sentido lúdico, el culto a lo irracional, el humor o el absurdo, fueron efectivamente resaltados y aprovechados por la crítica de la época para lograr su silenciamiento. Pero el tiempo ha demostrado, como preveían sus fundadores, que los gérmenes del Postismo habrían de tener un más amplio desarrollo veinte años más tarde y que su influencia sería mayor de la otorgada por sus detractores. El reconocimiento de ésta por autores como Arrabal puede servir de ejemplo.

De hecho, como muy bien muestran los análisis comparativos de Jaime Pont en las relaciones del postismo y los restantes ismos, no es sólo su condición de movimiento de vanguardia lo que determina la trascendencia del postismo en su contexto histórico.

El postismos era en efecto síntesis y revisión crítica de los principales movimientos vanguardistas europeos que le preceden y que no habían llegado a cuajar en España con todas las exigencias que un ismo conlleva. Si es cierto entonces que el movimiento venía a ser el último, o lo que va detrás (post-), de los ismos, no lo es menos (por la fecha fundacional, entre otras razones) que viene a suceder en un momento en que ya se están iniciando en Europa los primeros eslabones de la segunda vanguardia, la de la literatura experimental: «Letrismo», «Espacialismo», «Concretismo», entre otros. De este modo, a la vez que, el último de los ismos, viene a ser también el primero de los movimientos experimentales en España y precedente declarado del experimentalismo español de los años 60-70. [5]

Por otro lado, la extensión del trabajo de Pont le permite ofrecer, junto al estudio del postismo, un panorama detallado de la époc y de las tendencias con las que se contrapone, lo que nos parece también esencial para entender su origen y su cualidad como movimiento de reacción en un momento y unas circunstancias muy concretas.

Esas mismas circunstancias explican la vaguedad que refleja el movimiento en la dimensión sociopolítica, motivada, entre otras razones, como muy bien señala Pont, por el imperativo forzoso de la autocensura. No son extrañas, por tanto, las declaraciones pacifistas y despolitizadas que aparecen en los manifiestos en cuanto a la postura del movimiento ante las instituciones o la sociedad, aunque no resulte tan pacífico en sus ideas estéticas frente a las de la época.

Con este libro, en definitiva, se cierra un ciclo en los estudios sobre el postismo, movimiemto al que resultará difícil olvidar ahora en cualquier análisis serio de la historia literaria de la posguerra.

Rafael de Cózar Sievert

[5] *El libro de Ory* La música del lobo *fue publicado efectivamente por el grupo experimental «N.O.» encabezado, entre otros, por Fernando Millán.*

Sefarad, Sefarad*

Sefarad, Sefarad, obra de una fascinación infrecuente, viene a «redescubrir» el pasado judío en tierras de España. Dentro del marco de comemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, y aunando en una misma fecha —1492— la llegada a las costas americanas, la expulsión de los judíos y la caída del reino musulmán de Granada, la comisión «Sefarad 92» pretende recordar —en palabras de Luis Yáñez— «a los sefardíes huérfanos de España» y «a la España huérfana de sus judíos».

Bajo la coordinación de Dafna Mazín han intervenido en la realización de este volumen, José Luis Lacave, director del Instituto Arias Montano (texto), Elena Romero (traducción de poemas hebreos), Manuel Armengol y Francisco Ontañón (fotografía), conjugando —con propósito divulgador [1]— la descripción histórica por un lado y, por otro, la representación gráfica «de cuanto dejaron tras sí quienes entonces tuvieron que abandonar sus hogares» (p. 9). «En este libro se resumen —afirma el profesor Haim Beinart, de la Universidad Hebrea de Jerusalén— mil quinientos años de la historia de un pueblo. Quince siglos de vida y de creación. Vida y creación que florecieron hasta alcanzar cumbres insospechadas, para luego verse suprimidas de un plumazo con la expulsión de 1492» (p. 9).

La historia de este judaísmo español —en cuyo seno, dice Beinart, «hubo ricos y pobres, sabios e incultos, eruditos, escritores, poetas, grandes personajes y gentes sencillas» (p. 10)— se nos ofrece de forma espléndida y concisa, organizada en ocho capítulos [2] y un colofón. Así, el profesor Lacave nos informa acerca de las coordenadas de un país —Sefarad— «donde vivió y se desarrolló la que durante siglos fue la mayor y más importante comunidad judía del mundo» (p. 13): los orígenes (Palestina, el Imperio Romano y el «destierro» al *Finis terrae*), las distintas legislaciones antijudías (conversiones desde el año 586, vejaciones y persecuciones), el establecimiento de colonias en los procesos de repoblación, los especiales cargos en la administración (fundamentalmente, a partir de la entrada en vigor, en el siglo XIII, de la ley eclesiástica que prohibía el préstamo a interés entre los cristianos), el renacer del hebreo como lengua literaria, los estudios rabínicos, la escuela de traductores de Toledo, las tensiones raciales, los magnates judíos, Maimónides y su *Guía de Perplejos,* la Cábala, los cristianos viejos y los primeros inquisidores.

* *J.L. Lacave et al.,* Sefarad, Sefarad: La España judía, *Lundwerg Editories, Barcelona, 1987.*

[1] *A este intento de divulgación obedece la traducción al inglés —a cargo de Kenneth Lyons— que ocupa la segunda parte del volumen.*

[2] *Los capítulos son los siguientes: Los primeros tiempos; La España Musulmana; La España Cristiana; El siglo XIII; El siglo XIV; La catástrofe; El siglo XV: La expulsión.*

Finalmente, la expulsión: «El 31 de julio de 1492 todos los judíos que no optaron por el bautismo habían salido de Castilla y Aragón. Como esta fecha es en el calendario hebreo el 7 de ab, y el 9 de ab se conmemora la destrucción del Templo de Jerusalén, muy pronto la tradición judía unió ambas fechas» (p. 53).

Por otro lado, mucho que decir de las 215 fotografías que aparecen en esta obra. No sólo por su impresionante calidad artística sino, especialmente, por su poder evocador, su testimonio y la luz que vierten sobre la misma historia. Vienen precedidas de un índice —con notas explicativas, en muchos casos— y acompañadas por versos de algunos de los más grandes poetas de la literatura hebraico-española: Selomó Ibn Gabirol, Mosé Ibn Ezra, Yehudá Ha-Leví y Bahya Ibn Pacuda, entre otros.

De este modo, el lector puede «vagabundear» por la plaza de Córdoba y los callejones de Trujillo, beber de la fuente de Hervás, «besar llorando» las piedras de Gerona y adentrarse —mientras oye un «clamor de zorzales y de tórtolas»— en miles de portales silenciosos. Y, por supuesto, puede buscar a Dios «a media noche»: quizá lo encuentre —¿por qué no?— esculpiendo poesías «encima de las tablas del corazón del mundo».

Sefarad, Sefarad es, así, presencia necesaria para un conocimiento más profundo del aporte de los judíos españoles al desarrollo de nuestra cultura. El proceso abierto a partir de la ley de libertad religiosa, que ha culminado —a pesar de algunas voces destempladas— con el establecimiento de relaciones diplomáticas entre España e Israel, nos asoma a un posible y cada vez mayor reencuentro. Confluyen también en este propósito las publicaciones especializadas en la cultura judeo-española *(Raíces, Sefarad)*, las traducciones de autores israelíes y de la Diáspora, las múltiples asociaciones destinadas a este fin (Asociación Judeo-Cristiana; Amistad España-Israel) y, claro, las palabras del Rey Don Juan Carlos I en su visita a la sinagoga de Tifereth (Los Angeles).

La imagen de la ciudad de Toledo o la historia del parque de Judizmendi en Vitoria son altamente significativas: la convivencia y el respeto en una tierra de «recónditos arcanos», de tantos pueblos y tantas encrucijadas.

Mónica Líberman

Ejemplar versión de Catulo

Del gran poeta latino, llamado por unos Valerio Cayo Catulo y por otros, Quinto Lutacio Catulo, nacido en Verona, enamorado ferviente de Lesbia, en la vida real Clodia, esposa del gobernador de la Galia Cisalpina, Quinto Metelo Céler, y hermana del tribuno de la plebe Publio Clodio Púlcer, a la que dedica buena parte y posiblemente,

lo mejor de su obra, publica Editoral Plaza & Janés, en su Colección de Poesía Universal, con texto bilingüe, ciento dieciséis poemas, vertidos al castellano por Mariano Roldán.

La obra de Catulo es propiamente lírica, es decir, —siguiendo el criterio de Bayet—, aquella que «requiere música y ella misma es música», al estilo de los poemas de los arcaicos griegos, Alceo, Safo, Anacreonte, a los que leyó nuestro poeta e influyeron definitivamente en su obra. Catulo es quizás el primer escritor latino (nació hacia el 84 a. de C. y murió apenas cumplidos los treinta años), a quien se le puede aplicar el noble epíteto de «clásico» y que ocupa junto a Horacio y Virgilio, un puesto clave y de honor en la historia de la literatura latina, tan escasamente conocida y divulgada por la crítica literaria de nuestro país. Por todo ello, es de agradecer a editorial Plaza & Janés la cuidada edición que hoy nos ofrece de este poeta de obra, como su vida, breve, pero imprescindible a la hora de obtener un conocimiento aunque sea periférico y global de los grandes escritores romanos.

La obra catuliana se reduce a 116 composiciones, la mayor parte de ellas epigramas de notoria brevedad, de contenido lírico y escritas en yámbicos y dísticos elegíacos. Es autor asimismo de composiciones de contenido religioso y de poemas que la crítica ha dado en llamar «cultos», de clara influencia y metro alejandrinos. Catulo vivió siempre atento a la moda helenizante y experimentó el verso alejandrino, de la mano de los líricos neotéricos. No obstante, la fama de Catulo se asienta con claridad en los «carmina» que dedica a su amada Lesbia, composiciones breves que, procedentes del epigrama —en los inicios una simple inscripción—, van adquiriendo carácter poético hasta alcanzar con Calímaco calidad de expresión artística y convertirse, ya en el siglo II a. de C., en obras poéticas de contenido vario, preferentemente erótico. Como hace constar Büchner, el epigrama «como forma artística, consiste en saber extraer de una idea, un sentimiento o una situación, un rasgo que termine ingeniosamente un tema dado». Poco a poco, el epigrama se convierte sin apelación alguna en obra poética pura y es concretamente a través de Catulo cuando tal forma de expresión literaria sufre su transformación esencial.

Mediante la lectura de la reducida obra de este poeta es fácil reconstruir no sólo la vida cotidiana de la sociedad latina de su tiempo, sino también la coyuntura histórico-política de finales de la República. Catulo, nacido en el seno de una familia acomodada y aun influyente —su padre recibía en su casa de Verona a Julio César—, vive los trascendentales acontecimientos políticos de su tiempo con absoluta inmediatez y es esa vecindad con los aconteceres históricos que narra lo que, de acuerdo con el citado Büchner, le distingue de los clásicos posteriores, siempre añorantes de épocas pretéritas sobre las que se asentaron la grandeza y las virtudes de Roma.

Mariano Roldán ha tomado para formar el volumen que comentamos, la totalidad de los 116 poemas catulianos, escritos en su mayoría en yámbicos y alejandrinos, aun cuando el poeta, innovador en la métrica latina, utiliza también formas nuevas, como el galiambo, variante del jónico o el falecio, basado en el endecasílabo sáfico, metro por el que Catulo muestra sus preferencias. Entre toda la obra de Catulo los mejores poemas están referidos a su amor por Lesbia, prototipo de matrona romana de linaje noble, adinerada y falta en absoluto de escrúpulos morales. Catulo, tierno enamorado, la canta en sus días de felicidad, aun a sabiendas de las veleidades de su amante:

A nadie más que a mí, ni al propio Júpiter,
dice mi Lesbia que podría amar.
Lo que toda mujer dice a su amante
escrito queda en viento o agua rápida.

En ocasiones, la remática de Catulo, toda ella autobiográfica, revierte a la sátira política, a la fragilidad de la amistad y a la deslealtad de los amigos o a la muerte de uno de sus hermanos, especialmente amado.

Hasta la fecha no teníamos una versión castellana genuinamente poética de la obra catuliana. Catulo había sido traducido en su totalidad y en tiempo no muy lejano por el profesor Juan Petit, cuya edición bilingüe se dirigía sin duda a los estudiantes universitarios de literatura latina. La versión de Petit es, sin discusión posible, meritoria y exacta, pero no poéticamente válida. Y es que la literatura escrita en verso exige también verso al ser vertida a otras lenguas y, en consecuencia, requiere los buenos oficios de un poeta capaz de transmitir no sólo la literalidad del texto sino también su aura poética. Mariano Roldán, veterano en el feliz menester de traductor-poeta o poeta-traductor, ha emprendido la alta tarea de traducir a Catulo al castellano con entusiasmo y absoluto acierto; me atrevería incluso a afirmar que Roldán ha logrado un trabajo ejemplar al ofrecernos un Catulo vivo, palpitante, tierno y amargo, sin perder ninguno de sus atributos humanos y poéticos que con tanta abundancia se dan en el original de la poesía catuliana. La traducción de Roldán —comprenderá el lector que nada nuevo descubro, puesto que bien sabido es el prestigio del que este poeta goza como traductor—, resulta de tan altas excelencias y bondades que uno queda, en verdad, anonadado. Catulo es, como hemos ya apuntado, un innovador de la métrica latina y en su obra incluye versos de distinto pie y medida, cesuras y hemistiquios plurales, términos coloquiales y referencias míticas que hacen de su obra una materia de espinosa traducción. Pero los recursos de Mariano Roldán sobrapasan cualquier dificultad y logra que los poemas del escritor latino sigan siendo, ante todo y sobre todo, poesía en su acertadísima versión castellana. Roldán nos ofrece, pues, a un Catulo trabajado con escrupulosidad y con amor, un Catulo que supo vivir su corta vida con la espontaneidad propia de un alma entregada por entero al arte y a la poesía, que amó y sufrió, que conoció en profundidad las costumbres de sus contemporáneos y supo criticar con ironía acerada los vicios y la corrupción de la sociedad romana en una etapa crucial de su historia, a través de una pasión de amor infortunada:

Celio, mi Lesbia, aquella Lesbia, aquella
mujer impar, a quien Catulo amaba
más que a sí mismo y a los de su sangre,
recorre ahora plazas y callejas,
vierte el ilustre semen de los Rómulos.

Mariano Roldán prologa con brevedad suficiente su versión de los poemas catulianos y completa así una obra de excepcional valía como es la de hacernos llegar a la poesía del gran lírico de Roma, sin perder ni un ápice de su calidad humana y de poeta de excepción.

Jorge Ferrer-Vidal

Una generación*

No es raro hallar en diarios y revistas, a finales o principios de año, balances, evaluaciones, resúmenes y panorámicas de tal o cual género literario referidos al año que finaliza o que ya pasó. Suelen ser trabajos de fichero, sin grandes pretensiones, como de relleno y escaparate. Podríamos, asimismo, señalar los anuarios. José Luis García Martín publicó uno de los últimos, en 1983, en Hiperión. Pero lo curioso del suceso, cualesquiera que sean los resultados ofrecidos y las objeciones que al lector se le ocurran sobre el particular, es que todo el mundo está de acuerdo, completamente de acuerdo, en un punto y es el de la medida empleada: el año. Feliz coincidencia. Todo libro publicado entre el uno de enero y el treinta y uno de diciembre, cumplido el requisito temporal, podrá ser citado sin el escrúpulo de que, bajo otras perspectivas, mereciese la condena del silencio. Digamos que se trata de una condescendencia venial. Mortal condescendencia sería si, consentido el lastre, disfrutase de la mención del siglo. El siglo: otro baremo, de gran calibre éste, al que ajustamos sin demasiados reparos vidas y obras, teorías y realidades. El año, por lo corto, y el siglo, por lo largo, son en definitiva unidades de encuadre y referencia sin detractores —que sepamos— de alto copete. Tan cierto es así que toda nuestra literatura está recapitulada y estudiada a golpe de siglo y remache de época. Lo que, de puro aceptado como está, se nos antoja como muy procedente sistema ya que a sus mitades, cuartos o décadas podemos acordar esos *«compartimentos estancos* —que diría J. Benito de Lucas— *de poetas y de libros de poemas como el que separa en rediles las ovejas churras de las merinas».* Para bien o para mal, es así. Desmonten, si no, el tinglado. Y, churra o merina, Rosalía de Castro es del siglo pasado y «las diosas blancas» del actual.

Hay que admitir la burocracia preceptivista y procesal. Tómese, pues, de salida, el recurso más acorde y el de más objetivo criterio: el temporal. Cierto, también, que en esta urdimbre de las fechas no ha de faltar el baile de los números para en el tira y afloja de un año más o menos cuadrar albedríos, gustos, favores, servicios y, por qué no, hasta buena voluntad. De ahí nos vienen las peteneras antológicas, los aquelarres generacionales, las quintas de tertulia, los apéndices provincianos y los gloriosos retales. Qué le vamos a hacer. Son otras tantas medidas. Eso sí, discutidísimas: cargadas de peros, de un convencionalismo africano. Tirios y troyanos se tirarán los trastos a la cabeza porque para almohada la mía y no me venga usted con el camelo de los cien mejores críticos que bien sé yo dónde tenía que meterse usted sus opiniones.

* *José Luis García Martín:* La segunda generación poética de posguerra. *Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación. Badajoz, 1986.*

La controversia está servida: Razones y sinrazones, antólogos y antologados, churras y merinas, olvidados y olvidadizos, réplicas y contrarréplicas, estudiosos y palurdos, veteranos y noveles, todo y todos, cada cual con su pertinencia en ristre, hacen el caldo literario y tras añadirle la especia de sus gustos lo saborean con muy exclusivo paladar. ¿Cómo alumbrar tanto oscurantismo y ordenar tantísima garrulería? ¿Quién te da gato o liebre? ¿Cómo pinchar tajada bajo tanta salsona?

De catador inteligente, llegados a este comensalismo extremo, hemos de tildar a José Luis García Martín, un hombre que, desde hace años, viene atizando el fuego de la crítica aclaradora, pellizcando la abulia del cotarro extremeño o soliviantando la atonía del asturiano, volteando por los aires la tortilla de las voces y los ecos, traduciendo a portugueses e italianos, quemando brujas o pinchando pompas allá por el 83 —una y no más, Santo Tomás— con el anuario de Hiperión, confundiendo firmas y plagiando estilos y, finalmente, poniendo la guinda a una espléndida tarta, mil veces atisbada en sus migajones y pellizcos, y casi, ahora, entregada en su totalidad bajo el título de *La segunda generación poética de posguerra.* Pero antes de pasar a comentarla rematemos nuestro gaudeamus apuntando algunos de los trazos que aún nos quedan de su autor. Copiamos de *Cuadernos del Norte* una confesión suya: «El trabajo de crítico, que respeto, no es el mío. Yo sólo soy un lector que opina. Con entera libertad. Y con la inevitable arbitrariedad, que me parece más honesto confesar que disimular». «Yo cuando hablo de poesía, de literatura, hablo siempre con absoluta sinceridad, esto es, con absoluta crueldad». Aplaudimos lo uno y damos fe de lo otro aunque sin pelos ni señales para que el lector no confunda los aplausos con las creencias. Diremos, sí, de José Luis García Martín que es un atentísimo espectador, algo miopillo fuera de la lectura; un amante total de la Poesía además de un tiranuelo de sus hacedores; un hombre de valentísima palabra, aunque de cobarde presencia; un poeta con clase, pero de clase libresca, no vital; un crítico sincero, quemado en la verdad; un José Luis García Martín único por más que, Carpantón él, se nos disfrace de Zapatero, Echevarría, Botas, Zapico, Eguren, Delgado o María Pía de la Roza. Nunca tendrá Pessoa discípulo tan aventajado como éste, ni con tantas caras ni esquinas. Hay que valer, claro.

Y donde, precisamente, García Martín demuestra su valía es en el campo de la crítica literaria con exclusiva y total —de momento— entrega a la poesía. Todos los trabajos y ensayos que de él tenemos anotados apuntan a este género. Basta echar un vistazo a *Jugar con fuego,* «la mejor revista de creación y crítica aparecida en los últimos años», según el parecer de Florentino Martínez Ruiz, y en la que desde sus inicios, allá por el setenta y cinco, estudiante de Filosofía y Letras a las órdenes del Dr. Martínez Cachero, dedica a la Poesía su saber y entender. De ella, también, sacamos la conclusión de que los tiros de su especialidad hacen siempre blanco en los poetas de la segunda generación de posguerra, sin que con esto queramos limitar su conocimiento ya que, como prueba en contra, recordamos haberle oído recitar versos de Gabriel y Galán reprobándole su excesiva moralidad y, en una conferencia, reivindicar la poesía de Menéndez Pelayo. No le hace ascos a nada. O, como diría Unamuno, es tan tonto que lee todo lo que le cae en las manos. Anécdotas aparte, en la revista menudean los trabajos sobre Brines, Angel González, J. A. Goytisolo, Valente, José María Valverde, Carlos Sahagún, Angel Crespo, Julia Uceda, María Victoria Atencia, Angel García López, Carlos Murcia-

no y algunos otros poetas más o menos relacionados con unas fechas generacionales. Dichos trabajos y la introducción para *Las Voces y los Ecos,* un erudito estudio sobre las diversas teorías generacionales, parecen confirmarnos la idea de que, en su génesis, fueron parte del libro que ahora nos ocupa y que, por razones editoriales y singular autonomía, vieron antes la luz. Y como, más adelante, pudieran verla «la páginas dedicadas a las fundamentos teóricos y metodológicos», el apéndice bibliográfico donde se enumera la obra de unos doscientos poetas, «junto con las reseñas y estudios sobre cada uno de ellos» y los capítulos dedicados a Angel García López, Miguel Fernández, Rafael Guillén y Mariano Roldán, poetas «quizás menos significativos (son ganas de complicarse la vida, habiendo apuntado antes las razones de espacio) dentro del panorama del conjunto». Pensamos que algún día veremos publicados estos trabajos y no pensamos, por supuesto, como José Luis al tachar de «menos significativa» a una voz como la de Angel, por quien sentimos una muy especial admiración y un gran cariño. Hasta ahí podíamos llegar.

Sabemos que con José Luis García Martín no valen los paños calientes. Tiene además una visión general de la Poesía y particular luego de cada poeta y de cada obra que es difícil superarle en conocimientos y apreciaciones. Sólo desde casos muy particulares, desde situaciones o actitudes muy concretas, se le puede abordar con posibilidades de éxito. Recuerden ahora quienes se sientan infravalorados la cita apuntada: «Cuando hablo de poesía, de literatura, lo hago siempre con absoluta sinceridad, esto es, con absoluta crueldad». ¿Quiénes son los que así usan de la pluma? ¿Cuántas estocadas se tiran al de enfrente y se evitan al de al lado? Suponemos que García Martín también tiene su talón de flaquezas y que por algún descuido se le podrá sorprender en el pero-defiendo-a-mi-señor. Quede como reto. Búsquenle las cosquillas.

Precisamente *La segunda generación de posguerra* está ahí, con los cueros al aire, esperando respuestas. Por ejemplo, la de las fechas. ¿Por qué sólo se incluyen en esta generación a los nacidos entre el 1924 y 1938? ¿Por qué no a los de 1923 ó 1939? ¿Por qué se sigue tan a rajatabla a Julián Marías en esta clasificación generacional? No deja de extrañarnos esta debilidad de José Luis por el método del filósofo, «procedimiento delicado y complejo, que tiene poco de mecánico y que ha de ser aplicado con tacto y sometido a revisiones constantes», como leemos en *Las voces y los ecos,* según el cual han de ser metidos en el mismo redil (y estamos con las churras y las merinas) un niño de biberón y un chavalete que se anda de manitas con las mozas de COU. Para eso están las «constelaciones», no argumentarán maestro y discípulo. Sí, señores. Desde nuestra humildad y con otra jerga dimos por buena esta clasificación, la generacional, y donde pusimos años o siglos caben igualmente quinquenios. Aceptamos estas medidas como lo que son: meros artificios didácticos de utilidad académica, de clasificación literaria y de comparación crítica. Lo importante es que no admitan camelos ni contradicciones.

Que es lo que ocurrir con las antologías. Un nudo de víboras. García Martín antes de entrar en este capítulo, hace hincapié en las fechas generacionales pasándoles factura a los antólogos —«a la mayor parte de los antólogos»— de sus caídas en el método que niegan; nos asegura que tiene unos trescientos poetas fichados y con «al menos un libro de poesía» publicado; cataloga, reparando en algunos porcentajes, «los miembros de la segunda generación de posguerra que han encontrado un mayor consenso crítico»

y, finalmente, nos advierte que centrará las «referencias en una veintena de nombres —son los que aparecen en la bibliografía final—, estudiados con desigual extensión» porque «este libro no pretende ser una colección de monografías sobre los diferentes poetas». Curiosa nos parece, sin embargo, la ausencia de Eladio Cabañero a pesar de estar, en cuanto al porcentaje, un 70%, por encima de la media del grupo. ¿Será porque se incluye García Martín entre los críticos y lectores que le han retirado su favor?

El estudio de las antologías es pormenorizado y cuidadoso. Se excluyen las generales, las regionales y las temáticas aunque luego, por razones de objeto y sujeto, se traigan a colación. Huelga todo recuento porque están todas y, una por una, son vistas en sus fallos y aciertos. Las posibilidades de discrepancias en este terreno pueden ser, como ya lo fueron en su día, infinitas. Rompan fuego los interesados.

O busquen su nombre los segundones, los olvidados, las glorias locales, en los apartados dedicados a las revistas, a los grupos regionales y a los «ismos» de ocasión. No parece que son trescientos los poetas fichados por José Luis, sino trescientos mil: de Huesca, de Badajoz, de Granada, de Palencia, de Zaragoza, de Roma, de Burgos... Faltan, solamente, los gallegos. Vaya por Dios. ¿Qué estarían haciendo por estas calendas los poetas gallegos? Ante tamaño aluvión de nombres se nos ocurre pensar, muy arteramente por cierto, que García Martín se hace el quite de las reivindicaciones de encima y deja suelto el toro para que cada cual con el trapillo de sus entusiasmos y embaimientos se lo lleve al terreno que le plazca. ¿Era preciso meter en el cartel —veintitrés los maestros, en cabecera— a tanto subalterno y monosabio? ¿Dónde acaba la faena de los unos y empieza la de los otros? ¿Para quiénes reservamos los aplausos? Lo que sí podemos asegurar, dejando de lado las reticencias, es que todo antólogo tiene la obligación de estar al tanto de todo lo publicado para justificar, al menos, que conoce a poetas que ni son amigos ni enemigos. El tiempo, que no sabe de maniqueísmos, hará lo restante. O admítase el error, la duda. Nunca una antología dejó contento al respetable.

«¿Sobre qué escala de valores —pregunta García Martín a Enrique Badosa al afirmar éste que la poesía es el arte superior entre las artes todas— se establece tal jerarquización?» Trasladamos la pregunta de boca y se la endosamos al interpelante. La respuesta, basada en unas fechas y sostenida en un consenso antológico, podemos encontrarla en el cuerpo doctrinario de *La segunda generación poética de posguerra* abordada desde unos presupuestos teóricos (conocimiento, experiencia, compromiso, comunicación, realismo, etc.) y compulsada desde los resultados mismos del poema (autenticidad, valía, hondura, estremecimiento, alcance, contagio, temporalidad). Los poetas seleccionados responden con creces, cada cual desde sus circunstancias, a las intenciones del estudioso. Jerarquizan, en verdad, un conjunto de valores y de características que en sus rasgos generales cuadran a todos pero, pormenorizados, sólo amparan a algunos. Le falta a esta generación «cumulativa» un detonante, como lo tuvo la del 98, o un catalizador, como sucedió con la del 27. El «hecho generacional», tan recurrente en los manuales de literatura, sólo nos ofrece para ésta el común denominador de «niños de la guerra». Gracias, por lo tanto, a unas fechas y a un rompimiento con moldes preconcebidos, García Martín nos ofrece una panorámica más total, crítica y justa de una época donde los Claudio y Brines de siempre van junto a los Murciano y Uceda de algunas veces. Obras, por fin, son razones y no buenos amores. ¿Por qué habrían de quedar María Victoria

Atencia o Agustín García Calvo fuera de estudio por no haberle dado, en su día, pábulo a lo social? Vosotros, benditos míos, pasad; y esos, que se vayan al arroyo.

Agrupa García Martín a los poetas en torno a alguna base común y valiéndose entonces del libro más oportuno teoriza, examina, juzga. Suele acompañarse de toda la parafernalia crítica que puede y así su parecer nos llega contrastado y enjundioso. En *Compromiso y comunicación,* por ejemplo, echa mano de Eladio Cabañero, Angel González, Claudio Rodríguez y Carlos Sahagún; para Caballero Bonald, Manuel Mantero, Francisco Brines, Joaquín Marco y Mariano Roldán deja la *Poesía Crítica / Poesía de la experiencia;* el análisis de lo metapoético —le dedica cuarenta páginas— lo hace al socaire de Gil de Biedma, Badosa, Sahagún, Claudio Rodríguez, Caballero Bonald, Mantero, Brines y J.M. Valverde. De modo parecido estudia el tema de España y el de la infancia marcada por la guerra, el amoroso y el del paso del tiempo; y la poesía culturalista y la poesía social. Muy ilustrativo para entender esta última nos parece el estudio que hace de *Blanco spirituals,* de Félix Grande, y en donde nos demuestra que más allá de las apariencias lingüísticas, alteraciones ortográficas y procedimientos paródicos hay una preciosa elaboración artística y un poeta con voz y estilo.

Garra y carácter tiene, para nuestro gusto, José Luis García Martín. Lo que no tiene son pelos en la lengua. Desde nuestra poquedad damos fe de lo leído, confesamos que nuestros saberes no alcanzan a tantos nombres, fechas ni obras como aparecen en *La segunda generación poética de posguerra* y, engañados o no, entendemos que es un libro magnífico. Póngale reparos quien pueda. Inténtelo, lector.

Eugenio Bueno

Pendencia contra la inmovilidad*

Lo que anima las novelas que un hombre cualquiera se cuenta a sí mismo es el sueño inverso de cambiar el destino en vida, el deseo paradójico de romper el programa y acceder a la incertidumbre.

Alain Finkielkraut

Recientemente ha salido publicado en ediciones «Botella al Mar» el último libro de Santiago Kovadloff *Por un futuro imperfecto* y, como de mis lecturas últimas, ésta es una que ha llegado a conmoverme —es decir, a moverme con Santiago— no quiero dejar pasar más tiempo para ocuparme de ella y transitar aunque sea brevemente mi

* *Santiago Kovadloff:* Por un futuro imperfecto. *Ediciones Botella al Mar. Buenos Aires, 1987.*

pensamiento respecto de este singularísimo pensador judeoargentino. Como es frecuente oírlo decir al mismo Kovadloff, este libro de ensayos es, en lo esencial, un recorrido por las conjeturas, los roces, las disgresiones, es decir sobre el impacto que la realidad produce en la piel, tensa y despierta, del autor. No hace mucho tiempo comenté que la genealogía estructurante de Santiago Kovadloff pasaba por el numen específico de los grandes moralistas de la historia intelectual. En particular, Santiago me recordaba a Albert Camus y sus trabajos políticos de *Liberation,* no dejando en ningún momento de recordarme a su vez a pensadores judíos de la raza de Alain Finkielkraut o de Emmanuel Lévinas. En Israel, pese a indiscutibles diferencias ideológicas, mi recuerdo pasa por A.B. Ieoshúa o, quizá mucho más cercano en la interpretación histórica y humanística, Samaj Izhar. En España puedo señalar a Fernando Savater y a Eugenio Trías. Pensador de puertas abiertas, de interrogantes oxigenados, de terquedad en la ilusión, de pasión por la lucidez, Kovadloff no quiere resolver nada ni nada indiscutible pretende decir (él mismo lo señala en el portal del libro) pero, justamente por eso, por su necesidad de crear otros significados para lo que se pretende inequívoco, por desear violentar un espacio de significaciones inamovibles, Kovadloff es un auténtico pensador, es decir, un poeta. Usando una feliz frase suya: vuelve a poner las palabras en estado de asamblea. Por eso Kovadloff llega a conmover tan hondamente, ya nos hable de Martín Buber, del ciudadano Rimbaud, de Jerusalem o de nuestro atribulado país. No es difícil sentir en la propia piel que Santiago Kovadloff es también un poeta desesperado, porque sólo en movimientos del espíritu tan apasionados como el suyo, tan desolados y, permítanmelo decir, hermosos, sólo un poeta cabe con su experiencia emocional, su carisma singular y su relación convencida con la palabra como el estado naciente de lo sagrado en un mundo desacralizado y abismal. Santiago no es un pensador objetivo, no lo es. Porque su prosa, quizá pese a él mismo, ejerce una atracción violenta y enigmática que lo transforma en un interrogante cómplice, en un hermano de imposibles, en un reorganizador del discurso amoroso. Santiago ama. Y ama como un iniciático, como el dueño de un territorio exclusivo, como el amigo que viene y nos desafía a vivir sin acostumbrarnos a ello, a sentir sin hacer del sentimiento una rutina, a doler sin hacer de ese dolor un espejo inútil. Santiago quiere ser y quiere que logremos ser. Unamuno nos recordaba que acostumbrarse es comenzar a no ser. Kovadloff nos querella la torpeza, nos cuestiona la invalidez, nos ataca el escepticismo.

Y no se deduzca de esto que Kovadloff es un optimismo sin más, no. Sabe mucho de los sótanos del alma (como los llamaba Ortega) pero no se dedica a vivir en ellos. sabe que debajo de los templos muchas veces existen cloacas pero mira sus paredes con la luz que el amor presta. En el *Tristán* de Gottfried de Estrasburgo la cueva donde se refugian los amantes tiene la estructura de un templo y allí se aposenta el más alto misterio: la pasión. Santiago Kovadloff piensa con pasión, por eso ama. Nuestro querido Bergamín decía que sentir es pensar temblando. Por eso Santiago tiembla. Por eso es que leerlo resulta no sólo saber de él sino sentirse junto a él. Claro que, como poeta que es, Santiago diagrama utopías, pero no en el sentido de lo inalcanzable (muchas veces lo suyo alcanza) sino en el sentido también metafísico de lo erótico. Su prosa es erótica. El sabe que sólo se puede amar apasionadamente lo que está lejos (Jerusalem, valga) o prohibido (San Pablo, valga) o es imposible (la palabra definitiva, valga) y sin

pasión, sin erotismo, las ciudades, los países o la palabra pierden sentido. Santiago es, en esencia, un monitor de la sensibilidad de nuestro tiempo.

Por eso digo que es un poeta desesperado, por eso digo que es un optimista hondo. Porque más allá del optimismo y del desgarro, Santiago Kovadloff está jugado en el acontecimiento de vivir, en el ansia de pensarnos, en la prioridad que otorga al latido humano por sobre los sistemas y los apriorismos. Hay una palabra que el autor siempre utiliza como si de él se tratara: murmullo. Pues eso, Kovadloff es un murmullo que piensa, un murmullo que ama sabiendo que hay que mirar hacia atrás por si nos siguen. Su texto es —como buen intelectual— una interpretación de la realidad, es decir de la poesía, de la fe, de la ciencia, de su judaísmo, de sus nostalgias y sus ciudades, pero Kovadloff sabe, y nos hace saber, que los auténticos acontecimientos no tienen necesidad de ser interpretados para decirnos de lo digno de su existenica, de la dignidad de vivirlos. Y de vivirlos con pasión, insisto. No sólo en su sentido semántico sino en su sentido humanamente beligerante. No todo tiene para Santiago el mismo valor, claro. Porque sólo adquieren fuerza de presencia, sentido de la memoria, pulso vehemente, aquellos acontecimientos —aquellas palabras, quizá, desde el momento en que ciertas palabras son acontecimientos en los que se ha depositado la eternidad. Como hubiera escrito el mismo Finkielkraut, Santiago no pertenece a la raza de los estreñidos, los desconfiados y los avaros. Entre él y el turista de la vida ha puesto la distancia de la reflexión profunda y del interrogante propicio. Fascinado por la mentira, es decir por la ilusión, sabe que en ella es donde menos nos mentimos a nosotros mismos. Santiago ajusta cuentas con nuestra historia pero con la modestia y el rigor de alguien que sabe —como él sabe que sabe Nietzsche— que mejor que haber llegado es volver a empezar. La historia es un círculo que nada tiene de inocente. Los fracasos muchas veces son el pronóstico de un logro, los fantasmas, un epítome de la realidad, las ideas definitivas sólo pasos de lo inestable, los nombres sagrados sólo piezas cambiantes, pero detrás de toda esta indetenible dialéctica el poeta, el pensador conjetural al que se refiere Kovadloff «es consciente que al pronunciarse construye una metáfora y cuando procura para su prosa la ductilidad de lo artístico lo hace convencido de que su lenguaje es, ante todo, alusión». Es decir, referencia de su propio desconocimiento, el hombre que dice otra cosa de lo que dice, el gestor de un acto de insubordinación «para crear un sentido alternativo allí donde no lo había». Y en esta aventura imperfecta el escritor, el poeta, el pensador, como lo es Santiago, intenta poner fulgor en nuestra cotidianidad, trangresión recóndita en nuestras costumbres, inquietud metafísica en nuestras reiteraciones, percepción inteligente en nuestra vanidad. Kovadloff accede a la incertidumbre porque él es un desertor de las respuestas congeladas. Es éste otro de los valores vertebrales de la presencia de Santiago Kovadloff en nuestra cultura. Walter Benjamin escribe que los judíos tenían prohibida la predicción de futuro, «pues en él cada segundo era la angosta puerta por la que podía pasar el Mesías». El futuro imperfecto de nuestro autor es mucho más una protesta contra la inmovilidad que una apuesta racional sobre nuestras vidas. Escribe Santiago: «Se va ensanchando la propensión a concebir el futuro en términos de incesantes procesos y no de gloriosas epifanías terminales». En ese proceso incesante Santiago nos previene contra las partituras acabadas y nos lanza el desafío de la dinámica gerundial: un estar siendo más que un ser. En su palabra en la penumbra, en sus oyentes de Dios, en sus hombres interesantes, en sus casas y ciudades,

en su lugar en el tiempo, y por sobre todo, en su temblor prójimo, Santiago Kovadloff huele a hombre. Es decir, a historia, es decir, a otros. Ni siervos de un principio absoluto ni cómplices de un relativismo cínico: ésa es la enseñanza de este excepcional pensador judeoargentino.

Santiago Kovadloff capta nuestra historia, la íntima y la grupal, la soledosa y la gregaria, desde inequívocas puntualizaciones éticas y, recordando a los filósofos existencialistas, desde su propio proyecto individual que no abdica en ningún momento de su condición de protagonista pero que se asume a la vez responsable de la historia de todos, hecha por todos. Microcosmos expresivo de su época (así lo hubiera llamado, seguramente, Celia Amorós), el autor de *Por un futuro imperfecto* desarrolla sus búsquedas desde esa tensión ética que señalaba al comienzo y que, al fin de cuentas, es la resonancia de lo grupal como eco en el esternón de Santiago y la historia, nuestra historia, como un pentagrama que totaliza nuestra experiencia y nuestras ansiedades significativas. Al elegir al otro sin renunciar a sí mismo, Kovadloff establece una vez más ese principio de reciprocidad caliente que hace que nos descifremos y construyamos sin solución de continuidad como personas, como interrogantes en acción (mi vieja definición de lo judío), como miradas perplejas al cielo ininteligible.

A Santiago le gustará seguramente que traiga a esta página a Simone de Beauvoir. Es ella la que, creo, comparó por primera vez la libertad humana con la paloma de la que habla Kant en *Crítica de la razón pura.* El gran filósofo se representaba ilusoriamente con qué desenvoltura volaría la paloma en un espacio en el que la fuerza de gravedad no existiera. La Beauvoir reivindica la posibilidad de ese vuelo justamente por la existencia de esa fuerza: en un medio sin gravitación y sin atmósfera no nos podemos representar siquiera lo que podría ser una paloma volando. El mismo Sartre murió dejando esta formulación última de la libertad: «Lo que importa no es tanto lo que han hecho del hombre como aquello que él hace de lo que han hecho de él». Santiago Kovadloff sabe de esta instancia dramática y es por eso, por ser libertad, que el hombre lucha por un mundo en que la libertad se objetive en acciones cuyo sentido no le sea pervertido ni robado y en formas de vida y pensamiento con las que pueda identificarse.

Intelectuales como Kovadloff, poetas como Santiago, en su deseo de resolver o aproximarse a delimitar una serie de inquietudes personales y enigmas perennes, navegan por las regiones más desafiantes de la existencia humana. Saben que la función suprema del pensamiento libre es decir sí y no al mismo tiempo. Y que esa función no es ni más ni menos que una suprema dialéctica moral. En todos lados hay psicoanalistas y disparates psicoanalíticos, marxismo y tonterías marxistas, judaísmo y bobadas rabínicas, pero Kovadloff atraviesa esas inquietudes sin acudir a metáforas oxidadas ni a tránsitos insensatos ni a rémoras indigentes. Sus preguntas tienen el olor de lo auténtico, su memoria el sabor de lo vivido, sus visiones la variedad de un pluralismo visceral. Y su concepción del mundo y de los hombres la obstinada secuencia de aceptar que los árboles tienen raíces pero los hombres tienen piernas, como lo hubiera dicho nuestro querido George Steiner.

En la Argentina de hoy un pensador poeta como Santiago Kovadloff nos hace buscarnos con la terquedad del amor y la lucidez de su siempre inalcanzable absoluto. Entre ambos, el amor y la lucidez, Santiago sigue construyendo una de las obras más sólidas

de nuestro pensamiento contemporáneo en un país como el nuestro donde pensar temblando será siempre necesidad arraigada en nuestra historia, íntima y grupal, para reconciliarnos «siempre un poco más y siempre de otro modo con las ventajas de su desafiante y renovada imperfección».

Arnoldo Líberman

Belleza de una espada clavada en la lengua

Emilio Adolfo Westphalen ha hablado con esa voz, que es la suya y es la de todos y es la de nadie; la voz del *otro* que es cada uno de nosotros. Al mismo tiempo, ha oído el silencio que precede, acompaña y sigue a esa voz. Ese silencio que alternativamente nos atrae y nos aterra.

Octavio Paz

En el lejano año de 1933, un joven poeta tímido y silencioso (¿qué joven poeta no es tímido y silencioso?) contemplaba entre aturdido y absorto los 150 ejemplares de su primer libro, en realidad una delgada *plaquette* de nueve poemas con un título místico proveniente de San Juan de la Cruz: *Las Insulas Extrañas*[1]. ¿Qué oscura motivación llevó a ese muchacho a entregar a la imprenta aquellos versos que a partir de entonces dejarán de pertenecerle? Muchos años más tarde, recordará con nostalgia que de los ejemplares dejados a consignación en una librería sólo uno logró venderse, gracias a la piadosa generosidad de un amigo.

Dos años después publicó, con dinero de su propio bolsillo, 150 ejemplares de un libro igualmente breve en extensión, pero singularmente vasto en la poesía latinoamericana: *Abolición de la muerte*[2]. El poeta contaba entonces con sólo 24 años, dos publicaciones que apenas llegaban a los dieciocho poemas, y un indecible pudor que en mucho se parecía a una celosa autoexigencia, a una implacable severidad. Pero no nos apresuremos. Desde Mallarmé el silencio es *también* poesía, o, viéndolo de otro modo,

[1] Las Insulas Extrañas. *Cía. de Impresiones y publicidad, Lima, 1933.*
[2] Abolición de la muerte. *Ediciones Perú Actual, Lima, 1935.*

la poesía es una de las expresiones privilegiadas del silencio: aquella que nos acerca con más humildad a los misterios del amor y de la muerte. Westphalen lo dice mejor en unos versos memorables:

Y me he callado como si las palabras no me fueran a llenar la vida
Y ya no me quedara más qué ofrecerte
Me he callado porque el silencio pone más cerca los labios
Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los umbrales
Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas [3]

El silencio de Westphalen duró 45 años, tiempo en el que el otrora desconocido y pudoroso muchacho presenciara (quizá con rubor) el inusitado interés que crecía alrededor de su obra, además de la fervorosa admiración de los más jóvenes. Se habló entonces de «surrealismo», emparentándolo con su amigo y compañero el genial Alfredo Quíspez Asín, a quien la posteridad recuerda como César Moro. No es este lugar propicio para dilucidar el presunto surrealismo de Westphalen, hay en su obra una sabia asimilación de lo mejor que ha legado el movimiento, pero el poeta se ha cuidado en pagar a tiempo la factura y no olvidar la propina. Una cita de Breton («Flamme d'eau guidemoi jusqu'à la mer de feu») preside su segundo libro, pero otra de San Juan el primero. No necesitamos ubicarnos en el punto medio para obtener una mejor perspectiva: basta constatar su castísimo y profano erotismo para acercanos (y alejarnos) de San Juan, basta constatar la ausencia de automatismo y de descontrol del lenguaje para alejarnos (y acercarnos) a Andre Breton. El caso de Moro es distinto. Moro fue uno de los poquísimos artistas latinoamericanos que participaron directamente del espíritu surrealista de los primeros años; en su obra encontramos toda una experiencia y un lenguaje volcados a la exacerbación íntima del amor loco y la pasión sangrienta. Allí donde Moro escribiera con incontenido furor:

Amo la rabia de perderte
Tu ausencia en el caballo de los días
Tu sombra y la idea de tu sombra
Que se recorta como un campo de agua
Tus ojos de cernícalo en las manos del tiempo
Que me deshace y te recrea
El tiempo que amanece dejándome más solo
Al salir de mi sueño que un animal antediluviano perdido
en la sombra de los días
Como una bestia desdentada que persigue su presa [4]

Westphalen prefiere:

Has venido como la muerte ha de llegar a nuestros labios
Con la gozosa transparencia de los días sin fanal
Con los conciertos de hojas de otoño y aves de verano
Con el contento de decir he llegado
Como se ve en la primavera al poner sus primeras manos en las cosas
Y anudar la cabellera de las ciudades
Y dar vía libre a las aguas y canto libre a las bocas

3 *«Te he seguido...», en* Abolición de la muerte.

4 *«Amo el amor...», en* Vuelta a la otra margen *(Antología) pp. 42-46.*

De la muchacha al levantarse y del campo al recogerse
Has venido pesada como el rocío de las flores del jarrón
Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho [5]

Ausencia y presencia, violencia y remanso, desesperación y agradecimiento gozoso, rabia hedonista y asombro estoico. Las oposiciones pueden multiplicarse, pero terminarán ofreciendo una similitud en la misma pasión por el lenguaje, la misma fe en los poderes liberadores del amor y del cuerpo, la misma desconfianza ante los medios expresivos: allí donde Westphalen opta por el silencio, Moro radicaliza su opción hasta el autoaniquilamiento y el exilio.

El silencio de Westphalen, decíamos, duró 45 años. En ese lapso el poeta se abocó con ejemplar entrega a la causa de la cultura nacional. A él le debemos muchas de las mejores revistas culturales que se hayan editado no sólo en el Perú, sino en Hispanoamérica. El prestigio de *Las Moradas* (en la segunda post-guerra mundial) la *Revista peruana de cultura* y, sobre todo, *Amaru,* dan cuenta de una tesonera (y exigente y vigilante) labor muy pocas veces continuada. Entretanto, el misterio que rodeaba su exigua producción poética, lejos de convertirse en un obstáculo, se convirtió en el más inesperado estímulo para su lectura: sólo 300 afortunados poseían alguna *plaquette* de Westphalen, pero toda una generación de poetas se reconocía en su magisterio. Por ello resultaba indecoroso y vergonzante que su obra no se reeditara completa en el Perú. Yo mismo me recuerdo hace escasos diez años indagando bibliotecas y recurriendo a la generosidad de las antologías [6], teniéndome que contentar con libros prestados y fotocopias ilegibles.

Sólo en 1980 se publicó en México *Otra imagen deleznable,* una pulcra y bellísima edición con ilustraciones, poemas recogidos en revistas y una semblanza autobiográfica. Luego, en la lejana Lisboa, aparecieron tres *plaquettes* también breves y de escaso tiraje: *Arriba abajo el cielo* (1982), *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (1982) y *Nueva serie* (1984). En estas colecciones el verso se hace más breve, el fulgor se opaca y el aliento se acorta, pero nos permiten ingresar a facetas antes desconocidas en la poesía de Westphalen, como el humor («Se cuenta que una vez se le tomó por santo ya en avanzado estado de putrefacción»), cierta sensualidad erótica («La barca pasa por encima y por debajo del agua. Juliana ríe. Se tapa la vulva con la mano. Son lo mismo la barca y Juliana») y cierto gusto por el disparate y la crueldad («Admirable es sólo la flecha clavada —en el ojo por supuesto»).

Cuando Westphalen cumplió los setenta y cinco años, la editorial *Rikchay-Perú* le hizo justicia y homenaje al publicar su obra hasta ahora completa, desde las codiciadas ediciones de 1933 y 1935 hasta las colecciones lisboetas, incluyendo, además, los textos inéditos de *Porciones de sueño para mitigar avernos.* Todo reunido bajo el título *Belleza de una espada clavada en la lengua,* [7] imagen a la vez cruel y hermosa de la actitud

[5] *«Viniste a posarte...», en* Abolición de la muerte.

[6] *Sobre todo la denominada con un verso de Westphalen:* Vuelta a la otra margen. *Casa de la cultura, Lima, 1970. Edición preparada por Abelardo Oquendo y Mirko Lauer. (Poetas incluidos: César Moro, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson, Leopoldo Chariarse).*

[7] Belleza de una espada clavada en la lengua. *Ediciones Rikchay, Perú, Lima, 1986, S/N.*

de un poeta que supo, como pocos, callar con estoicismo y rigor. Recorriendo las luminosas páginas de este libro nos asistirá la certeza de hallarnos ante uno de los más altos poetas de nuestra lengua.

Eduardo Chirinos Arrieta

Bibliografía flamenca

Entre las actividades que la Bienal de Arte Flamenco desarrolló en Sevilla en 1984, el Patronato ha querido que esté presente el libro, amparándose la edición bajo la Dirección General del Libro de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Así nos ha llegado el libro del pianista y musicólogo José Romero *Joaquín Turina ante la estética flamenca* [1], un libro quizá más para otro musicólogo que para un aficionado de a pie, teniendo en cuenta el grado de especialización. Para su estudio, Romero esboza una biografía del maestro sevillano desde sus primeros pasos, la influencia que recoge de la tradición musical andaluza unida a la de la escuela debussyana —también señala la influencia de la música española en Claude Debussy—, las orientaciones que le ofrece Isaac Albéniz, así como lo recibido de otras escuelas internacionales modernistas, deteniéndose para todo ello en ejemplos concretos sacados de las piezas turinianas, desmenuzando e interpretando sus movimientos. De sus cualidades musicales señala sobre todo el colorido, el vigor, la solidez de la forma. Incluye también un análisis de la obra teórica del compositor.

Estudia en el presente ensayo paralelamente las características generales de la música andaluza, y su relación con otros tipos de música. En la comparación entre el folclore y el flamenco, destaca el carácter fuertemente individualizado y vivo de este último en contraposición a lo anquilosado de la herencia que se patentiza en el folclore.

En esta edición de la Bienal se ha querido dar un especial protagonismo a la guitarra; por eso otro de los libros editados ha sido *Para las seis cuerdas* [2], que es una anto-

[1] *José Romero:* Joaquín Turina ante la estética flamenca. *Patronato de la Bienal de Arte Flamenco «Ciudad de Sevilla», Sevilla, 1984.*

[2] *Javier Salvago:* Para las seis cuerdas. *Patronato de la Bienal de Arte Flamenco «Ciudad de Sevilla», Sevilla, 1984.*

logía de poesía dedicada a la guitarra que ha preparado Javier Salvago. En el prólogo señala que sus directrices han sido «recoger únicamente aquellos poemas en los que la guitarra o los guitarristas tengan un auténtico protagonismo», e «incluir sólo a poetas españoles, y algún hispanoamericano, nacidos entre 1850 y 1938». Son en total treinta y cinco escritores repartidos bastante equitativamente en ese tiempo y representando todas las generaciones, a pesar de lo poco que generalmente se ha escrito sobre la guitarra, y más si lo comparamos con el cante.

Otro libro surgido en condiciones parecidas es la recopilación de estudios de Manuel García Matos bajo el común título de *Sobre el flamenco* [3]. En esta ocasión nace como consecuencia del XII Congreso de Actividades Flamencas, celebrado en Cáceres en septiembre de 1984, y que tuvo el buen acierto de rendir de esta manera un homenaje al folclorista cacereño desaparecido diez años antes.

El volumen se abre con una presentación hecha por su hija Maricarmen, y unas notas biográficas redactadas por Miguel Querol. El primero de los seis textos de García Matos es *Cante Flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes,* en donde remarca el carácter folclórico popular, por ser tradicional en su sustancia y sus cultivadores, gentes populares res. Hace también un recorrido sobre las diferentes interpretaciones que ha tenido la palabra flamenco, demostrando su inconveniencia, y poniendo a cambio su opinión de que se trata simplemente de una palabra jergal, que, como tantas otras, tiene grafía y fonética castellanas pero con otro sentido totalmente diferente. De manera igualmente razonada analiza el origen no gitano del cante flamenco, que muy largo sería transcribirlas aquí. Todo ello con las ilustraciones musicales pertinentes que avalan sus posturas.

El segundo estudio bajo el título de *Introducción a la investigación de orígenes del Cante Flamenco* es, como puede verse por el enunciado, una profundización del anterior. Esta vez en base a la literatura de los dos siglos precedentes que le sirve para relacionar el cante flamenco con la canción folclórica española no gitana. Y enuncia de esta manera su conclusión: «Originariamente los cantes flamencos fueron melodías populares aldeanas que, aprendidas por los gitanos al pasar en sus trashumancias y nomadismo por los más diversos pueblos y aldeas del territorio nacional, cuando los mejor dotados llegan a ejecutarlos imprímenles el nuevo sello que les caracteriza de flamencas».

El tercer texto incluido *Bosquejo histórico del Cante Flamenco* es el que escribió para los dos discos de Manolo Caracol *Una historia del Cante Flamenco* el año 1958, y en el que trata documentalmente de los comienzos de cada cante y del cante en general, del que vuelve a poner el origen en cantos aprendidos por los gitanos en aldeas españolas, y que los comercializaban por su resistencia a realizar trabajos corporales, y que se desarrollarán en Andalucía por las especiales condiciones ambientales y sociales que la región reúne.

El siguiente escrito es *Aclaraciones sobre algunos influjos que en el cante flamenco ha ejercido la canción folklórica hispano-americana,* en donde explica los comienzos

[3] *Manuel García Matos:* Sobre el flamenco. Estudios y notas. *Ed. Cinterco, Madrid, 1984.*

flamencos del tango y la guajira en base a la gran popularidad que alcanzaron en España en el pasado siglo cantos ultramarinos como el punto de La Habana y la habanera.

El volumen se completa con dos breves textos en los que trata del ritmo de la seguiriya y unas notas sobre la guitarra flamenca, rematando el libro la bibliografía y la discografía de Manuel García Matos.

Entre las reediciones recientes también queremos destacar la hecha por Virgilio Márquez de las *Escenas andaluzas* que *El Solitario* dedicó al flamenco, que, además del valor propiamente documental, son literariamente una preciosidad.

Tal vez en la *Antología Iberoamericana de la guitarra*[4], de Luis F. Leal —a cuyo título le falta el vocablo «poética», pues una antología no tiene que ser necesariamente de poesía—, le sobren unas cuantas páginas y algunos poetas. Pienso que estaría mejor dar una muestra que hacer una recopilación exhaustiva (aunque siempre pueda serlo más), en la que buenos poetas se pierden en un conjunto de mediocridades. Y creo, además, que no por abarcarlo todo se aumenta sustancialmente la ilustración de un tema. Una antología no puede convertirse en una guía telefónica. En total nada menos que doscientos veintiocho poetas, algunos con más de un texto, desde el Arcipreste de Hita hasta nuestros días.

Sí es muy útil, en cambio, la parte propiamente del autor, una introducción de unas sesenta páginas, dividida en cuatro apartados: «Albores de la guitarra», «La guitarra en Iberoamérica», «La guitarra flamenca» y «El guitarrero». Estas páginas son el verdadero libro, al que de modo ilustrativo y apendicular se le podían haber añadido algunos poemas seleccionados, aunque para ello hubiese que cambiar el título de la obra.

Para los aficionados a la guitarra y a la música en general es un buen estudio de consulta, porque está reflejada desde la historia antigua en sus diversas civilizaciones toda la trayectoria del apasionante instrumento, definiendo su importancia y protagonismo dentro de la música en cada época de un forma ordenada. Falta quizás una explicación algo más detallada de los tratados antiguos de guitarra de los que habla, a veces citándolos tan sólo, seguramente por el cuidado de no salirse de los límites de una introducción.

En la sección dedicada al flamenco hace unas breves semblanzas biográficas de algunos intérpretes vivos: Manolo Sanlúcar, Andrés Batista, Serranito, Paco Peña, Manuel Cano, Agustín Sabicas, Félix de Utrera y Paco de Lucía. Señalemos la ausencia del maestro Mario Escudero, que ciertamente representa bastante más, por ejemplo, que Félix de Utrera. También notamos la errata que se desliza cuando apunta el año 1912 como la presentación de Sabicas en Madrid, siendo lo cierto el año 1926. Cierra el prólogo la relación de los constructores más importantes de guitarra en España.

Apoyado por la autoridad de poseer el mayor archivo flamenco existente, José Blas Vega se tomó el empeño, hace ya varios lustros, de demostrar lo que suponía el cante y la personalidad de Chacón para la historia flamenca. En 1977 produce la grabación *Homenaje a D. Antonio Chacón*, que interpretaría su discípulo Enrique Morente, y que merecería del Ministerio de Cultura el Premio Nacional de Discografía.

[4] *Luis F. Leal:* Antología Iberoamericana de la Guitarra. *Ed. Alpuerto, Madrid, 1987.*

Y por fin, aparece ahora el libro tan esperado de Blas *Vida y cante de Don Antonio Chacón* [5], que obtuviera el premio Demófilo para monografía flamenca el año 1985, patrocinado y espléndidamente editado por el Ayuntamiento de Córdoba.

El libro que nos presenta no es sólo una biografía de un cantaor, sino la crónica de una etapa flamenca a través de la trayectoria de un artista. Además de los aspectos puramente técnicos que el autor domina como nadie, es el libro de un historiador, realizado con multitud de testimonios de artistas de otra época, notas y comentarios periodísticos del propio tiempo que refleja y con una bibliografía y discografía exhaustivas. Puedo aportar el dato —para mí significativo— de la excelente acogida que ha tenido el trabajo entre muchos artistas profesionales.

El prólogo que firma el crítico y gran aficionado cordobés Agustín Gómez nos parece un poco impertinente por el tono descalificador en exceso de otros escritores. Aun admitiendo el sentido que le lleva a hacer sus afirmaciones, una de las cosas que le sobran al libro flamenco en general es la injuria, pues, en vez de ayudar a la armonía, lo que hace es herir. Y si es cierto que algunos escritores han publicado trabajos únicamente por oportunismo o simplemente por presumir, también es cierto que hay muchos otros que trabajan honestamente hasta donde saben y hasta donde pueden y es inadecuado el descalificarlos tan radicalmente y, sobre todo, tan injuriosamente.

De las dos partes en que se divide el libro, la primera corresponde al relato pormenorizado de la trayectoria del artista, dividido en doce capítulos.

La cuna de Antonio Chacón, su crianza y sus primeros pasos aportan un primer motivo de reflexión. Chacón es hijo de padres desconocidos, adoptado por un matrimonio de muy escasos recursos. Muy niño aún es aprendiz de zapatero en el taller de su padre adoptivo para intentar mejorar en algo la economía familiar. Ya de adulto, después de sus primeras turnés con Antonio y Javier Molina por Andalucía, quien le apadrina y le da el empujón necesario para alcanzar el éxito es Enrique el Mellizo, de la misma manera que años después sería Chacón el que protegiera a Antonio el Mellizo, hijo de Enrique.

Esto, que no fue ni mucho menos un caso aislado, demuestra que en Andalucía el planteamiento que hay que buscar en el flamenco de final de siglo no es el racial (payo/gitano) sino social, clasista: el payo pobre está tan marginado como el gitano pobre y se ayudan entre ellos, no se pelean, como medio siglo después se ha querido mostrar. Al menos en Andalucía la Baja, los artistas payos y gitanos no son rivales sino compañeros.

Otra de las notas que se aprecia desde el principio de la vida artística de Chacón hasta su muerte es la fidelidad a sus maestros: El Mellizo, Silverio, Curro Dulce..., a los que siempre que puede alude elogiosamente como gratitud a una deuda contraída.

Además de enterarnos de los sitios en los que actúa Chacón, la gente con la que se relaciona, los caracteres de su personalidad, el hilo de la narración le da pie a Blas para abordar algunos aspectos polémicos del cante; por ejemplo, el profesionalismo de la mayoría de los artistas del siglo diecinueve, que conforme se va conociendo la historia,

[5] *José Blas Vega:* Vida y cante de Don Antonio Chacón. *Publicaciónes del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1986.*

se duda cada vez menos; el tan repetido hermetismo del cante de los gitanos, que, si bien es cierto tiene parte de verdad, fue mucho menor de lo que se supone: a veces, el hermetismo es una excusa fácil para no seguir investigando (además de que en una época en la que se considera el flamenco como de gentes no muy recomendables, es normal que la prensa, tan clasista ella, dé pocas noticias, pero entre cantaores payos y gitanos sí había comunicación, como puede comprobarse leyendo memorias y declaraciones de los artistas de la época); la escasez de artistas payos profesionales en el siglo XIX se debe, en gran medida, a las prohibiciones de sus padres por considerarlo deshonroso: el propio Chacón, Matrona, Aurelio se ganaron buenas palizas familiares por querer dedicarse al cante; el desarrollo del flamenco y el origen del profesionalismo son como una atracción del tipismo español de la época del romanticismo.

En otros capítulos se analizan las historias de los cafés cantantes, la importancia del Madrid flamenco, la mala concepción y organización del concurso de Granada de 1922, y acontecimientos destacados en la historia flamenca de aquel tiempo, como la concesión de la Llave de Oro y la Copa Pavón, ambas a Manuel Vallejo, y la velada para los Reyes de Italia.

Tema debatido siempre ha sido el papel, para muchos negativo, de la Opera flamenca, a cuya cabecera colocan sin demasiada reflexión a Antonio Chacón. La réplica de José Blas aborda dos puntos, la valoración del movimiento operístico y la situación de Chacón dentro del movimiento.

El flamenco no tiene importancia como espectáculo público para la masa hasta llegar al teatro, a pesar del flamenquismo de los años ochenta del siglo diecinueve. Alcanzar los grandes escenarios posibilita que el arte de los más grandes intérpretes esté acomodado al presupuesto de los bolsillos pobres: hasta entonces, las capas bajas, que no estuvieran introducidas por amistad o parentesco, tenían el acceso al flamenco un tanto difícil. En cuanto a la calidad no hay ni que dudarla, pues estaban Chacón, Torres, los hermanos Pavón, El Gloria y... casi todos. También había otros, como es natural, con muy escaso valor o que trivializaban la copla, como ocurre en todos los tiempos y en todas las artes, pero que por ésos no se puede juzgar una época o un fenómeno profesional.

En cuanto a Chacón en concreto, el autor demuestra fehacientemente que no fue el gran adalid del operismo, a pesar de que por categoría artística bien pudo serlo. En el movimiento operístico, y sobre todo en sus aspectos negativos, hubo otros profesionales mucho más implicados, aunque a nadie hay que hacerle su creador. Un fenómeno como la Opera flamenca no podía crearla ningún artista, sino los empresarios; en este caso, Vedrines y Monserrat. Chacón, dedicado especialmente a cantar en reuniones privadas, no despreció tampoco el acceso al teatro, pero fue de los que más seleccionaron el escenario y el conjunto del cartel, absteniéndose de participar en muchos de ellos.

En otros apartados defiende el enciclopedismo chaconiano, que no sólo abarcaba los cantes levantinos, aunque fuera su mayor especialidad, recuperando y divulgando casi todas las formas conocidas hasta ese momento; aclara el cambio de voz que experimentó Chacón, primero natural y al final falsete, por cuestión de salud y de edad; la importancia social de Chacón y, a través de él, del propio cante.

La segunda parte del libro está dedicada a analizar el cante chaconiano, comenzando por una catalogación completa de sus grabaciones si exceptuamos las primitivas impre-

siones en cilindros de cera, que son inencontrables. En pizarra registra una serie en el año 1910 con Habichuela de guitarrista; una de 1913 con Ramón Montoya; la tercera en 1925 también con Montoya y la última en 1928 con Pedro el del Lunar, poco antes de fallecer y en condiciones de salud nada idóneas para grabar que explica Blas Vega. Hace asimismo la necesaria corrección de los títulos de algunos cantes que habían sido mal denominados.

El estudio cante por cante que realiza el autor es, que sepamos, el más completo y minucioso hasta la fecha que se haya escrito sobre un intérprete, además de aportar datos para la historia del propio cante. Para muchos aficionados esta parte será, sin duda, la más apreciada del volumen.

Los apéndices que cierran el libro recogen una selección de la mucha poesía que dedicaron a Chacón y su cante, una selección de opiniones de escritores aficionados y de artistas flamencos y una amplia documentación gráfica.

Si existiesen muchos libros como este estudio sobre Chacón, seguramente las discusiones sobre flamenco se reducirían a los límites justos y también necesarios a que debe someterse todo arte, eliminándose muchas polémicas causadas por el mal conocimiento de la historia.

La última muestra del infatigable quehacer flamenco de José Luis Ortiz Nuevo es el libro que recoge las memorias de Tía Anica la Periñaca, veterana cantaora jerezana recientemente fallecida, bajo el título de *Yo tenía mu güena estrella*[6].

Los recuerdos de tía Anica resultan un conglomerado difícil de leer y al que hay que acercarse a golpes, pues a golpes está escrito. Un estilo excesivamente coloquial es dudoso que pueda trasladarse a la escritura: el tono general es embarullado, con continuas repeticiones, vueltas atrás y adelante como una peonza, y llega a fatigar.

El intento de acercarse al flamenco de otra manera de la que se ha venido haciendo hasta ahora hay que considerarlo positivo por lo que supone de investigación sobre las raíces del fenómeno flamenco, pero hubiera sido necesario pulimentarlo un poco más. Y además, el estilo coloquial, que en ciertos artistas resulta lleno de gracia por mor de su especial personalidad, en otros supone simplemente una cerrazón de horizontes.

El mundo que nos ofrece es, no obstante, paradigmático, en parte, del desarrollo del flamenco. El ambiente reducido del barrio, de la fiesta con el señorito, la competencia entre los artistas, la celebración de las bodas, los bautizos, la nochebuena, todo ello queda impreso en estas páginas, aunque con la sensación de verlo siempre a medias, sin que podamos enterarnos del todo de cada situación.

Hay algunas posturas de la Periñaca que resaltan por lo chocante, como, por ejemplo, el que tenga a gala que sólo interpreta tres cantes, y que los demás poco menos que los desprecia, cuando lo cierto es que los ignora; como, por ejemplo, la constante obsesión de ser ella quien canta «más puro», sin que en ningún momento nos aclare qué entiende por «pureza flamenca». (Muchos dudamos de que exista).

Su egolatría llega a convertirse en una verdadera mitomanía, auténticamente empa-

[6] *Anica la Periñaca:* Yo tenía mu güena estrella. *Escritos de memoria, recogidos y ordenados por José Luis Ortiz Nuevo. Ediciones Hiperión, Madrid, 1987.*

lagosa, hasta ser inaguantable, por mucho que comprendamos que es un mecanismo de defensa por la sobrevivencia diaria.

La convivencia con otros artistas se reduce a unos pocos, con los que coincidía en un par de ventas o en alguna fiesta; así, las noticias que produce su experiencia son limitadísimas, y más aún por su propia voluntad, pues, a lo que parece, no le interesa en absoluto cómo cantan los demás, excepción hecha de José de Paula y Joaniquín. Pocas excepciones que demuestan su condición de pésima aficionada.

Con *Los cafés cantantes de Sevilla,* de José Blas Vega [7], comienza su andadura en el campo flamenco una nueva editorial. A esta primera colección llamada Telethusa, seguirá otra de biografías de artistas.

Arranca el presente estudio con la aparición del hecho flamenco como espectáculo en varias ciudades como vehículo de canalización comercial del costumbrismo andaluz y siguiendo el hábito de otras partes de Europa, en las que cobran auge los cafés con espectáculos musicales. En Andalucía estos espectáculos flamencos organizados cuentan con el precedente de las academias de baile, en donde se enseñaban las danzas regionales, y que en algunos días señalados montan sesiones para el público en general.

Además de reseñar todos estos locales pioneros de los que ha llegado noticia, hace hincapié en el que, dentro de los cafés cantantes propiamente dichos, marca el primer hito importante, el de Silverio, quien también dirigió otros locales a partir de 1870. En base a este hecho, Blas analiza la personalidad del célebre cantaor sevillano y, sobre todo, sus aportaciones al espectáculo, destacando que con él, por fin, se dignifica el cante y adquiere rango y dimensión para presentarlo al público. Con Silverio comienza a prestarse atención al cante en sí mismo y no sólo en función del baile.

La gran personalidad que llena la época, además de Silverio, es Antonio Chacón, que actúa en diversos cafés encabezando el cuadro. Su trayectoria sevillana la vemos paso a paso reflejada en estas páginas, así como noticias de otros artistas, el ambiente general del mundo flamenco, repaso de todos los locales de la época —entre los que destaca el famoso del Burrero—, e ilustrado todo ello con reproducción de grabados y carteles.

En este siglo, en la fase que llama el autor de decadencia, y que comprende hasta el comienzo de la guerra, el local más importante es el Café-Concierto Novedades, con cuyo motivo se escribirían muchas páginas y se pintarían varios óleos. Trabajaron allí artistas tan notables como La Serrana, La Macarrona, La Sorda, Juan Breva, La Niña de los Peines, Antonio Chacón, Antonio el de Bilbao y un largo etcétera en que está incluido, prácticamente, lo mejor de aquel tiempo. Sobre 1918, o quizás un poco antes, porque la fecha exacta está aún por precisar, debutaron tres niños que, muy poco después, llenarían todos los locales donde actuaron: Niño de Marchena, Pepe Pinto y Manuel Vega el Carbonerillo. Al Café de Novedades le siguieron en importancia el Kursaal y la Bombilla.

Esperamos que pronto este libro tenga otro complementario en el que se refleje la actividad flamenca de los cafés madrileños, más destacada, si cabe, que la de los sevillanos. Estudios que, por su aportación documental, serán de permanente consulta para los trabajos flamencos.

Eugenio Cobo

[7] *José Blas Vega:* Los cafés cantantes de Sevilla. *Editorial Cinterco, Madrid, 1987.*

Vegas bajas

Así como Valle-Inclán, a quien no dolían prendas, fundamenta dentro de *Luces de bohemia* la teoría del esperpento, esa sabia construcción soberana e inimitable de la literatura española, Alonso Zamora Vicente en *Vegas bajas* [1], echándole el máximo de valor, articula lo que a todas luces podría ser la base y sustento de una teoría de la novela, de lo que más justamente podría denominarse su propia poética. Y digo poética y no estética a sabiendas, porque la poética nace de la reflexión del escritor sobre su misma obra, mientras que la estética tiene por origen el docto y profesoral análisis de las *chef-d'oeuvres* de los grandes autores. Así, mientras la poética, por trivializar el término, vendría a ser para el escritor lo que el librillo para cada maestrillo, la estética presupondría la codificación general y abstracta de normas extraídas de la observación de obras ajenas, normas, aquí entre nosotros, tan deletéreas y abstrusas que tanto pueden valer para un roto como para un descosido. De aquí que la poética sea algo personal e intransferible, como la segunda piel del escritor, y la llave maestra, siempre y en todo caso, para entrar en el *sancta santorum* de su obra.

No suele ser frecuente sin embargo que al novelista le dé por reflexionar sobre su propia obra. No suele ser frecuente aunque en verdad sí sea saludable. En cuanto demiurgo, el novelista deviene por lo general en animal literario, se empapa de literatura y de vida literaria y se limita a trasladar esa carga a las páginas de sus libros sin saber bien por qué ni para qué. Ajeno a lo que podría ser una teleología de la novela, se agota en sí mismo, no alcanza a sobrepasar los límites de su propia creación, con lo que si suena la flauta bien está y si no suena miseria para todos. No es de sorprender, pues, que podamos leer en *Vegas bajas* lo siguiente: «... lo que me llama la atención es esta creencia tan divulgada de que todo escritor está inmerso en una posesión genial del mundo, que no tiene más que dejarla fluir de su pluma» (pág. 119).

Y si bien no suele ser frecuente que el escritor reflexione sobre su propia obra más insólito resulta aún que, en límite de exigencia para consigo mismo, proponga al lector una teoría de la novela dentro del mismo texto novelado. Por lo general, cuando las tiene, el novelista se reserva sus opiniones sobre la novela para el momento de desarrollar un ensayo o para cuando siente necesidad de confesarse con algún entrevistador o escribidor de tesis doctorales. Y ello parece ser así porque, al opinar de la novela dentro de la misma novela, el novelista corre un riesgo adicional, se adentra en ese suspensivo y circense ejercicio del «más difícil todavía». Pues hace evidentes al lector las diferencias existentes, a veces abismales, entre la teoría y la práctica, entre las intenciones y los logros, lo que puede hacerle caer en ese infierno empedrado de buenos deseos del que siempre trata de huir a toda costa.

[1] Vegas bajas, *Alonso Zamora Vicente. Selecciones Austral/Espasa Calpe, 1987.*

La utilización de un personaje de *Vegas bajas* como «alter ego» permite a Alonso Zamora Vicente trazar una teoría de la novela. Es éste un recurso que hace que el texto ofrezca, con independencia de otras, dos lecturas claras y nítidas que van confundiéndose hasta hacerse una sola. De una parte, la de la propia novela como historia narrada, que va fluyendo de principio a fin, pero, de otra, la constatación de que ese fluir no es en absoluto ajeno a una idea previa de la narración, hasta el punto de que acabamos con la sensación de que ésta es una novela que se va haciendo a sí misma, que se desarrolla de esa manera, y no de otra, porque debía desarrollarse así necesaria e inapelablemente. *«Lo que tengo entre manos* —dice Chucho— *es un poco la vida de todos nosotros, de nuestro pueblito... El micromundo de nuestro lugar equivale al macromundo universal...»* (pág. 343). Y esa impresión de que la novela se va haciendo a sí misma proviene de que los personajes, además de personajes, asumen a su vez el papel de autores. Pues, al tiempo que nos van contando sus historias, que van haciéndonos partícipes de sus sentimientos, de sus filias y de sus fobias, van escribiendo con sus propias palabras el texto de la narración.

Claro es que toda poética, y la comentada muy en especial, entraña una concepción del mundo. Resulta inimaginable pensar que el hecho poético puede darse de un modo neto, puro, sin que se vea requerido por otras solicitaciones relacionadas con el papel que asume cada escritor dentro de la sociedad. Es importante a mi juicio considerar este aspecto, porque si bien el compromiso del escritor es en último término para consigo mismo, ese compromiso no puede soslayar su presencia concreta en un contexto dado. De aquí, como ha sido probado hartas veces, sobre todo en momentos críticos y decisivos, que la literatura no pueda considerarse como una actividad inocentemente bobalicona e inocua.

Así, la poética que nos propone Alonso Zamora Vicente descansa en una concepción del mundo y asume un compromiso social. Y lo hace sin paliativos. «El novelista, pienso yo, ha de ser el dueño de todos los sentimientos y de todos los pensamientos. La novela ha de reflejar la personal actitud del autor de una u otra manera. con la distancia necesaria, y, si es menester, sin tomar partido, aunque yo creo que, al encararse con un problema de su tiempo, ha de tomarlo. Hay que eliminar de una vez por todas al narrador olímpico y encastillado» (pág. 256).

Estoy seguro de que hablar a estas alturas de literatura social, de compromiso, con todas las connotaciones negativas que conlleva, puede llegar a resultar intolerable para muchos paladares «exquisitos», sobre todo después de las reiteradas, abusivas y desproporcionadas críticas de que ha sido objeto. Y, sin embargo, —*«eppur si muove»*— habrá que insistir en que toda literatura, incluso la más descomprometida y escapista, está relacionada con la sociedad en que aparece. Simplemente porque fuera de ella resulta imposible construir algo.

Entiendo que *Vegas bajas* es una novela social por excelencia, a la que cabría encuadrar dentro del «realismo crítico», siempre y cuando tales etiquetas se tomaran como simples indicadores orientativos, pues nunca y en ningún caso pueden comprender en su oceánica totalidad el hecho literario. Alonso Zamora Vicente, por intermedio de su *alter ego*, cree por ejemplo que la novela no debe tener un personaje concreto ni mucho menos único. Con ello, y por lo que se refiere a nuestra época, se está oponiendo

a la literatura psicológica del siglo XIX, la cual, en sus epígonos, dio lugar a la literatura de los llamados «casos clínicos». «Ya ha pasado eso —dice—. Los hombres no estamos aislados, no obramos con arreglo a una falsilla interior, sino que somos un conjunto, y de ese conjunto hay que hablar» (pág. 336).

¿De qué modo se cumple, dentro de *Vegas bajas*, esta condición propuesta por el novelista? Yo diría que totalmente, radicalmente. Porque el héroe de *Vegas bajas* es un personaje colectivo constituido por todos cuantos forman parte de la vida de San Martín de las Vegas Bajas, que es así el nombre completo del pueblo novelado. A la manera de un gran mosaico, actuando como un coro, todos los personajes van construyendo ese ente colectivo sin perder por ello sus propias y personales singularidades.

Novela social por excelencia, que adopta una actitud virulentamente crítica, *Vegas bajas* se empeña en entrar frontalmente en muchos de los males que vienen gangrenando la vida del país. No será sorpresa, por tanto, que no llegue a ser texto de la devoción de los bien instalados. Incluso hasta uno de los personajes, al escuchar el proyecto de la novela, no puede dejar de decir: «Quizá con estas ideas tu novela... no sea una novela, sino una monumental denuncia» (pág. 256). Y eso es, una monumental denuncia que se inscribe dentro de una no menos monumental novela. «...Yo lo que más reprocho —va a decir Chucho— es este no saber estar frente a los propios problemas, frente a la masa a que pertenecemos» (pág. 119). Y es que buena parte de cuanto ha venido en llamarse el «mal de España» está presente en la narración. Burla burlando, en franco y descarado ejercicio de la ironía, que a veces alcanza el sarcasmo, se hace la crítica de los mil y un vicio, constitutivos de nuestro ser nacional. Pero quede constancia de que esa ironía y ese sarcasmo no llegan en ninguna ocasión al insulto ni al desplante chulesco, chabacano y grosero. No en balde se expresa en el mismo texto: «...novelistas con malaúva, a la hoguera» [porque] «el novelista ha de saber poner en las páginas de su libro el dolor y la alegría, el sueño y la vigilia, la risa y el llanto, el rencor y el agradecimiento. Y por encima de todo, la ternura y la comprensión» (pág. 256).

El objeto de esa crítica es, a veces, la vida política, que ha dado paso a una democracia parida con forceps en que los políticos se han ido instalando deseosos de olvidar con un borrón y cuenta nueva los sufrimientos y las humillaciones de apenas ayer, sin importar a qué coste de injusticias; es, otras, la vida académica, chata y ruin, miserable y sin horizontes; es, en fin, la vida cultural, presidida por la confusión y el chanchullo. «Una mierda enciclopédica, eso es este país... háblame de esos obreros que traen todas las mañanas dede los pueblos ya no tan cercanos, y los devuelven a su casa por la noche, venga horas de autobús o de camión, y trabajan todo el santo día sin contrato, sin seguros, sin nada, solamente por miedo al hambre... ¡Un país nuevo es lo que necesitamos! (pág. 95). Un país nuevo a más de un cambio total, radical, porque las gentes que andan en la cosa pública no pueden esconder su... «Mediocridad, falta de preparación... Haría falta un hombre nuevo, lejos de la tartufería porcachona del hombre aderechado... y lejos igual de la ramplonería izquierdosa [pero sobre todo] ...de la izquierda burguesa... Esos me dan tres patadas, y es de lo que más tenemos. La Universidad... está atestada y las redacciones de los periódicos [y por más precisión los define como] los enganchados con toda la dentadura a la gran vaca de la administración... Son los progres... Algún día los desenmascararemos de una vez, y los enseñaremos en una monu-

mental barraca» (pág. 253). En ese terreno de la política se suceden las críticas. Alguien dice: «Tengo madre. Aquí no nacen por partenogénesis más que los directores generales y los enchufados gordos» (pág. 99). «Pronto tendremos elecciones —dice otro—. Habrá que ponerse a meditar en serio. Todos parecen querer lo mismo, todos quieren hacer los mismos adelantos» (pág. 116). Y es que, pese a que son acusados de absentismo, «...sólo los jóvenes sentimos el desencanto de veras. Los demás se encogen de hombros o procuran sacar tajada» (pág. 116).

En cuando a la vida académica, las críticas no le van a la zaga. «¡Menuda empresa, mantenerse con dignidad en este establo sombrío!» (pág. 350). Porque no se hace posible desarrollar la vocación docente. «Vas a las oposiciones y todo está dado de antemano. Hay profesores con una porrada de hijos y, claro, tienen que ir colocándolos. Tanto catolicismo, tantos hijos...» (pág. 96). Entonces, parece que sólo queda la posibilidad de intentar medrar dentro de esa peste «muy bien organizada, tíos roñosos por dentro y por fuera, castrados de mierda, que lloriquean por las tres perras de la ayuda y poder citarla luego en el curriculum... Y no saben, o fingen muy bien que no lo saben, la existencia de la pobreza, del hambre, de la sarna, de las cárceles, de la corrupción política» (pág. 119). Respecto de la vida cultural se afirma que viene presidida por «camarillas, grupitos más o menos destacados y politizados» (pág. 116), que los críticos no leen los libros que critican y no aceptan que «una persona sea dos cosas y las dos realmente valiosas» (pág. 341). Con lo que no es de extrañar que «... nuestra vida intelectual sea cicatera, trivial y esté falseada de raíz...» (pág. 340). La vida cultural oficial, de otra parte, parece encontrar su más acabada expresión en los entierros. Allí suelen ir los «fantasmones, que van a que les vean, ministros, ex-ministros y alnados de los ex-ministros, capitostes de todo tipo... Gente... que representa al estamento mandante mangante» (pág. 249).

En este micromundo, que es San Martín de las Vegas Bajas, se cruzan y entrecruzan —coexisten— tres generaciones: quienes protagonizaron la guerra civil, quienes la padecieron y quienes vinieron después. Pues, como no podía ser menos, la guerra civil está presente en *Vegas bajas*. Y es importante este hecho, sobre todo en momentos en que se quiere interesadamente darla al olvido y cuando es, considerada como de mal gusto por los paladares exquisitos». Y diría, no sólo importante sino necesaria su presencia, si se desea tratar de esta España de nuestros pecados. Porque la guerra civil está, por decirlo gráficamente, a la vuelta de la esquina y, para un entendimiento de la vida española actual, es imprescindible contar con ella. Así que hay que *«hablar de esto, no hay más remedio, si no lo hacemos, llevaremos siempre a cuestas esa mancha, ese peso en los hombros, una gran vergüenza disfrazada e inútil»* (pág. 343). Porque se cometieron asesinatos en nombre de grandes conceptos, que no escondían sino inconfesables intereses, y ahora nadie quiere asumir tamaña responsabilidad. Porque, al final, conviven, en revoltillo, unos con otros, vencedores y vencidos, sin que hayan reflexionado ni poco ni mucho en las razones que les llevaron a enfrentarse.

Difícil, por no decir imposible, resulta reducir a cifra y compendio la concepción del mundo que subyace en la poética de Alonso Zamora Vicente. Porque se trata de una concepción aparentemente contradictoria, poblada de sentimientos encontrados, que van desde el pesimismo a la más exaltada e ilusionada esperanza. Se manifiesta en ella

una actitud liberal y comprensiva, ajena a cualquier toma de partido si no es el de la defensa de los humillados y ofendidos. Es la posición de quien viene de lejos y no está dispuesto a seguir comulgando con ruedas de molino, la de quien ha vivido lo suficiente como para mirar con cierto escepticismo los gestos grandilocuentes y escuchar las vacuas consignas, que únicamente arrastran a las gentes irreflexivas. Y, sin embargo, pese a todo, existe también la conciencia y el coraje en cuanto a que hay que cambiar todo de arriba a abajo, puesto que hay que alumbrar un país nuevo y un hombre nuevo. Claro es que no a través de la revolución. Para una concepción del mundo como la descrita, la revolución no pasaría de ser una simplificación más, el canto de sirena en que caen las gentes ingenuas víctimas de su credulidad. «¿Revoluciones? No. De las revoluciones sale otra casta idéntica. Es menester un profundo examen de conciencia y educar, educar, acostumbrar a la gente a vivir en colectividad» (pág. 117).

Pero, de todos modos, en esa gran carga crítica que recorre las páginas de *Vegas bajas* hay que ver una apelación a la esperanza. Sólo desde la denuncia y desde la crítica se hace posible esperar un mundo mejor, más humano y habitable. La conciencia utópica de ese mundo por venir está siempre desde luego en la raíz del ejercicio crítico.

Resulta además que todos los personajes de *Vegas bajas* carecen de rostro, que no son sino sus voces, simplemente lo que dicen y piensan y acaso también lo que callan. Y ello es así porque nos encontramos ante una concepción de la novela que se basa en el verbo: «Dime cómo hablas y te diré quién eres» (pág. 337).

Esa exaltación de la palabra, de la forma oral, como vehículo no sólo de comunicación, sino también de configuración del personaje, concede a *Vegas bajas* una cierta singularidad dentro del panorama de la novela española actual, porque se trata de una narración que se asienta y construye sobre diálogos y monólogos, sobre la charla o cháchara, da igual, de unos personajes con otros. Y no es que no existan antecedentes en nuestra literatura sobre esta forma dialogada de la novela, que los hay y bien ilustres, como serían los de *La Celestina* o *La lozana andaluza,* por remontarnos a los casi orígenes de nuestra narrativa. Es que esta manera de novelar parece venir sustentada por la voluntad de escapar de la retórica ambiente, de huir de esas prosas delicuescentes y barrocas, de enrevesada escritura y más difícil lectura, a que nos quieren acostumbrar contra viento y marea muchos escritores y tras de las cuales no aparece sino un fantasmal vacío.

Precisamente, una de las exigencias que parece estar en la raíz de la poética comentada es la de la claridad. «Si escribo alguna vez, lo quiero claro, muy claro» (pág. 119). Y la claridad, la luz, no es sólo una cortesía del escritor para con el lector, sino la necesidad sentida de poner en limpio las cosas, de limpiar de telarañas lo escrito, y de ahuyentar a los fantasmas que nacen cuando las ideas están todavía confusas. No se puede escribir con claridad si no se sabe bien qué es lo que se quiere decir.

Así, podemos leer: «Me gustaría que mis personajes no tuvieran rostro, que no pudiésemos decir en ninguna ocasión el rubio alto, la bella fulanita. No, todo ha de desprenderse de la lengua que empleen» (pág. 336). Sin embargo, no obstante carecer de rostro definido y reconocible, los personajes de *Vegas bajas* no se nos aparecen como una galería de seres exangües propios de un museo de cera. Por el contrario, se nos hacen próximos y nuestros, en virtud de sus voces, tan ricas y plenas que pueden llegar

incluso a sugerir, ya que nunca a concretar, cómo son sus rostros, sus gestos y aún sus cuerpos. Y todo ello por el valor y el peso de la palabra, que nos llega cálida y viva. Porque si bien la cara ha podido ser el espejo del alma, en este tiempo de fariseísmo la cara se ha transformado en espejo de disimulo. Y si no que se lo digan a los cultivadores de imagen. Mientras que la palabra, sobre todo cuando se hace íntima y se ahila en los monólogos, cuando el interlocutor es uno mismo, refleja la vida recóndita y verdadera de los hombres.

Tenemos así, vivos y entrañables, a la Justa, rezadora y a la vez castigo de su padrastro; a la Reme, la del colmillo retorcido, que le da por la canción y se transforma en la «Alondra alcarreña»; al Fideo, su Otelo particular; a Restituto, el pregonero, con los hijos y nietos emigrados a Alemania; a Timoteo, el propietario de «La riviera»; a Manolín, el cartero, que nunca conoció a sus padres; a doña Ezequiela y don Nicolás, los conmovedores maestros represaliados; a don Gonzalo, el cura párroco; a Miquela, la curandera sabihonda en yerbas y ungüentos; al señor Juanjo, el jefe de estación, soñando con el tren blindado que tuvo que guardar en la guerra civil, y a tantos otros personajes, cuyas vidas se nos ofrecen palpitantes y entrañables. Personajes a los que, por su especial significación, hay que añadir el de doña Lorenza, que ha entronizado en un altar a su marido, el anarquista Austión, que trajo de cabeza a la Guardia Civil cuando lo del «maquis»; el de Floro, conmovedor y conmovido residuo de la guerra civil, que pasea las calles del pueblo como ausente, memoria amarga de sí y de los suyos, el de doña Margarita, a cuestas con su larga soledad y, por último, el de Chucho que, pese a su juventud, se erige en conciencia crítica y vigilante. Personajes todos ellos, en efecto, sin rostro, pero hechos alma, carne y sangre, a través del milagro de la palabra, construídos dentro de la ironía, pero también desde la ternura y la comprensión, en un intento de alcanzar en su compleja totalidad la condición humana.

Vayan por último, a manera de antología, citas textuales de *Vegas bajas,* las cuales por sí solas y sin necesidad de otros comentarios vienen a completar esa honda reflexión sobre la novela, que estructura y vertebra la poética de Alonso Zamora Vicente.

A) La novela como compañera.

«Un escritor tiene que hacer compañía. De lo contrario no vale para nada. Cuando se extiende la mano buscando un libro, es decir, un apoyo para ir tirando, es raro que nos encontremos con alguien que nos llene de verdad» (pág. 251).

«Un escritor que no falla nunca es Cervantes. Es uno de los pocos que me ha dado esta sensación honda y angustiosa de saberte acompañado, seguido y escuchado, pálpito al lado del tuyo» (pág. 251 y 252).

B) La novela como experiencia.

[La novela] «...es, ante todo, un hecho de experiencia. Cervantes era viejo para su tiempo cuando salió con su creación extraordinaria» (pág. 118).

«La novela ha de ser cosa de espíritu bastante maduro, viejo, sí, para entendernos, es decir, con muchas voces y acaeceres dentro. El *Quijote* es la obra de un viejo. Para su tiempo, muy viejo. Mateo Alemán publicó el *Guzmán* a los cincuenta y dos años, y Galdós tenía cincuenta y cuatro al escribir *Misericordia. Los hermanos Karamazov* es también obra de un sesentón. Esta relación edad en la producción-edad total de la vida

es importante y hay que tenerla en cuenta. Así, el *Ulises* aparece cuando Joyce tiene los cuarenta, pero Joyce se muere antes de los sesenta» (pág. 342).

«Y es que hace falta mucha, mucha experiencia, propia y ajena, asimilada, y volcarla en el libro depurada, ahilada, sin preocuparnos mucho de la relación entre unas cosas y otras» (pág. 342).

«Lo importante es que hay que vivir esa experiencia, acumularla, poner dentro de nosotros todo ese mundo exterior y ordenarle en huecos que no tienen por qué ser exactamente los suyos. Y una vez logrado esto, olvidarlo todo. Y seguir amontonando datos, peripecias... Y después, desenterrar algunos recuerdos, los que vayan fluyendo mansamente, ya perdida su actitud, su ocasionalidad. Trascendidos.» (pág. 347).

C) La novela como representación de la vida.

«...yo veo la novela como es la vida misma, sin nexos, absurda, disparatada, un agrio montón revuelto de alegrías y sinsabores sin sentido, porque sí, de luz y sombras y humo inasibles, que se me escapan, que apenas me dejan una sombra de perfume en la cabeza y un irrepetible dulzor en los labios» (pág. 342).

«La veo entera, entera y abierta. Una novela donde quepa todo, lo bueno y lo malo, las coyunturas felices y las desgraciadas, con todos los recursos posibles de exposición narrativa... Una novela donde la gente hable, sueñe, duerma, discuta consigo misma... Nada de esas páginas que leemos ahora, con diálogos admirablemente construidos, sopesados, retóricos al fin y al cabo. No, en la vida se habla a borbotones, con lugares comunes, con silencios... Ah, los silencios... Y con un gesto de manos...» (pág. 336).

D) La novela como emoción.

[La novela debe ser] «capaz de vestirse de auténtica emoción, esa que apenas se nota, que pasa sobre las páginas de puntillas, avergonzada, que no emplea palabras solemnes ni grandilocuentes, y que nos hace estremecernos una vez y otra y otra, por mucho tiempo que se deslice entre la fecha de la escritura y las siguientes lecturas» (pág. 122).

José María de Quinto

Noticias del imperio: entre la poesía y la historia

Platón, que tanto atacó a los poetas por su visión fantástica de lo real, fue el creador de una imagen mítica que ha alimentado una buena parte del *logos* y el *mythos* de la cultura occidental: la caverna. Aun siendo, tal vez, la principal, la obra de Platón

* *Fernando del Paso:* Noticias del Imperio, *Editorial Mondadori, Madrid, 1987.*

está llena de imágenes y metáforas que difícilmente podrían agotar su significado en una explicación de las mismas: son sugerentes, refractarias a la definición unívoca, escapan a la geometría y así penetran en la imaginación. No quiero decir que la geometría no tenga capacidad de inspirar, sino que la inspiración no se somete, una vez fecundada, a los presupuestos estrictamente racionales de ésta.

El problema de la fidelidad de la palabra está en la base de toda literatura: ¿cómo puede ser dicho lo que ha ocurrido, lo que me sucede, y cómo ampliar lo real, darme imágenes donde situar un cuerpo que no encuentra su lugar entre las otras cosas? Se entiende que con estas posibilidades del desiderato creativo simplifico los motivos que ha llevado al hombre a escribir —o decir— obras como *La Odisea, La divina comedia, El Quijote, Anábasis, La Recherche*, o *El mono gramático;* y es más: hablar, escribir, son actos tan misteriosos —aún más si se convierten en las obras mencionadas— que ninguna explicación los agota. Quizás ese misterio irreductible venga del hecho de que ser hombre y hablar es lo mismo. Somos hombres por la palabra. ¿No es acaso toda literatura una invención, una metáfora de lo que somos? El hombre habla, escribe —pinta, compone música— y se convierte en la metáfora de sí mismo a la búsqueda siempre de la realidad.

Ya ha aparecido el término que rondaba entre estas líneas: *la realidad*. Sin meternos en dilucidar qué quiere decir tal cosa, ya que eso nos llevaría a todo un ensayo filosófico que no soy yo el más preparado para hacer, señalaré, sin embargo, que por la realidad suele entenderse aquellas cosas y hechos que están más allá de nuestra impresión y sensibilidad particular. Un hombre realista es alguien que se atiene a los hechos, que no fantasea sino que atiende a la dialéctica de lo que sucede. La poesía, desde Homero, como ya vio Platón y tan lúcidamente nos lo ha explicado Iris Murdoch [1], no se apega a los hechos, ni siquiera en la obra épica del fundador de nuestra literatura. Borges decía que más que lo históricamente exacto, le interesaba lo simbólicamente verdadero. Esta actitud, creo, es la del poeta. En el libro citado de Iris Murdoch, dice al respecto de lo que hablamos que «la conexión entre verdad y belleza significa que el arte que logra ser para sí mismo logra ser para todo el mundo». Bien, sugerida ya ligeramente la problemática, diré que en *Noticias del Imperio* del mexicano Fernando del Paso, se plantea, aunque creo que no de una forma deliberada, esta tensión entre la historia —o la exactitud de los datos— y su interpretación literaria, creativa, poética.

Fernando del Paso cuenta la historia del acceso al trono de México y final trágico de Maximiliano de Habsburgo (1832-1867). Con un exceso de erudición, del Paso nos cuenta los pormenores de las intrigas de los políticos franceses (y europeos) y sus ideas imperialistas. El matrimonio de Maximiliano y Carlota de Bélgica se traslada a México, pero Carlota volverá pronto a Francia para buscar apoyo a su marido y su causa. Por razones desconocidas, Carlota enloquece y no vuelve a México ni a ver a Maximiliano que fallece fusilado después de la batalla de Querétaro, el 19 de julio de 1867. Carlota moriría sesenta años después del inicio de su locura, en el castillo de Bauchaut.

Por un lado *Noticias del Imperio* nos entrega los datos exhaustivos de la historia, incitando y demandando del lector una tensión analítica, razonada, de los sucesos. Son

[1] *Iris Murdoch,* El fuego y el sol, *F. C. E., México, 1982 (edición inglesa, Oxford, 1977).*

capítulos, por regla general, autónomos, en los cuales no es el novelista quien escribe sino una suerte de historiador. Por otro lado, alternándose con este material objetivo —en la medida en que pueda serlo, ya que se trata, obviamente, de una lectura de la historia— Fernando del Paso nos muestra una interpretación poética de los hechos: es el monólogo de Carlota, probablemente un tercio de la extensión de la obra. A diferencia de los capítulos informativos, los largos monólogos de Carlota de Bélgica muestran una visión más vívida, más física: los datos que aporta la concepción lineal e informativa de la historia se transforman, en el lenguaje de Carlota, en poesía. Gracias a ella la historia se trasciende, abandona las ergástulas y coordenadas de su rectitud para convertirse en una atemporalidad relativa *(atemporalidad porque supera un momento histórico que ha sido su causa, relativa* porque esa visión mencionada necesita —como todo arte— de la temporalidad del lector para encontrar su sentido). Mientras que la parte más documental busca en el lenguaje una explicación, la poética busca un cumplimiento; no pide tanto la comprensión como la encarnación: el que por un instante vivamos el magnetismo de un lenguaje tentacular que atrae a un presente perpetuo (siempre es Bauchaut 1927, el presente de la memoria). Mencionaré otra diferencia en esta disyuntiva que nos plantea Fernando del Paso: mientras que los textos de erudición histórica se mueven en el tiempo y van hacia el final de los acontecimientos buscando el significado, el monólogo de Carlota se mueve en el espacio. Todos los tiempos son, en la imaginación de esta heroína loca y cuerda, un solo tiempo: es el de la memoria, el de la sed, el del deseo. Del Paso atribuye a Carlota una sed desmesurada, que es el origen poético de su locura: «y que si estoy loca es de hambre y de sed». Y al final del primer capítulo Carlota nos entrega esta clave interpretativa: «Sólo la historia y yo, Maximiliano, que estamos vivas y locas». La historia está viva en ella, la loca de la casa, la imaginación, según frase atribuida a Malebranche y citada al comienzo del libro.

He de decir inmediatamente que estos dos «discursos» no son los únicos, sino que hay otras formas literarias, otras visiones de la historia: cartas, corridos populares, recreaciones históricas, etc. Pero la tensión del libro, lo que lo hace una obra peculiar y problemática son, creo, estos discursos antitéticos de los que vengo hablando. Porque creo que son irreconciliables. Mientras que la documentación histórica se agota en su sentido, en aquello que quiere significar, la poesía del monólogo (a veces, es cierto que con no poca hojarasca barroca, pero en ocasiones de una belleza sin nombre) no se agota en significado alguno porque su cualidad es la de ser su propio significado. Me explicaré. En mi segunda lectura del libro, al recordar lo que quería decir, he pasado por encima un montón de páginas históricas; sin embargo no me ha ocurrido lo mismo con los capítulos literarios, porque en ellos importa el modo de decirlo tanto como lo que se dice, y sólo leyéndolos de nuevo podía yo saberlo. Su significación no está más allá de la palabra, sino en la palabra misma. Si la historia está viva en Carlota es, sobre todo, porque ha dejado de ser un suceso, de mayor o menor trascendencia, para convertirse en mito.

Fernando del Paso ha querido reconciliar historia y poesía, pero mientras que la primera se aleja de nosotros —y lo hará cada vez más—, la segunda, por su capacidad mítica, siempre estará situada en el presente. El mito sólo vive en el presente, que es, por antonomasia, el lugar del cuerpo. ¿Es por ello, como ha pretendido algún crítico, una

novela frustrada? Confieso que no sé muy bien qué es una novela, y que algunos que sí lo saben aplican el lecho procusteo de su peculiar preceptiva con harta suficiencia. Creo que en *Noticias del Imperio* conviven —como conviven en la realidad— la tensión entre lo histórico y lo poético, lo lineal y lo mítico, la comunicación y la comunión. Es por ello, y sin significación peyorativa, una obra ambigua, lo que me hace recordar lo que escribió otro escritor mexicano, Octavio Paz, respecto a la ambigüedad de la novela: «La novela es una épica que se vuelve contra sí misma y que se niega de una manera triple: como lenguaje poético, mordido por la prosa; como creación de héroes y mundos, a los que el humor y el análisis vuelven ambiguos; y como canto, pues aquello que su palabra tiende a consagrar y exaltar se convierte en objeto de análisis y al fin de cuentas en condena sin apelación» [2].

Se ha criticado a esta novela de Fernando del Paso de desmesurada informativa, «pedrería decadentista», «verbalismo» [3], y de todo ello hay un poco; pero no es la contención la actitud que define a este gran escritor mexicano, y sus obras anteriores, sobre todo *Palinuro de México,* 1975, es buena muestra de su pasión por el exceso, por querer agotar todos los ecos de las voces. Y aquí quizá radique su apuesta y su riesgo: ir de la voz a los ecos, de la poesía —que siempre es economía verbal— a su amplificación retórica. Pero he de destacar el otro lado de esta ambigüedad: sus innegables aciertos narrativos y la profunda y conmovedora belleza de no pocas páginas de este libro, pertenecientes, sobre todo, al monólogo de Carlota. Quiero concluir diciendo que la importancia de este inclasificable libro es doble: es un compromiso intelectual con la historia de México, y un canto de amor, del amor de Carlota por Maximiliano. En ambos sentidos es un libro de gran importancia. No quiero terminar con mis palabras sino con unas líneas del monólogo último de Carlota: «Porque yo soy una memoria viva y temblorosa, una memoria incendiada, vuelta llamas, que se alimenta y se abrasa a sí misma y se consume y vuelve a nacer y a abrir las alas».

Juan Malpartida

[2] *«Ambiguedad de la novela» en* El arco y la lira, *México, 1967.*

[3] *«Noticias del Imperio», Miguel García Posada. ABC, 29 de octubre de 1987.*

La pasión del crepúsculo*

Pocas voces como la de Francisco Brines hallaremos en nuestra poesía contemporánea tan fieles a sí misma y tan personales, con sus afinidades bien explícitas y su carga de tradición renovadora. El camino seguido por su obra ha sido una clara vía de la consecuencia. Su credo poético tuvo una inequívoca manifestación en *Las Brasas,* su primera obra, y este «ensayo de una despedida» ha venido desarrollándose sin altibajos como un corpus estremecedor. Hasta *El otoño de las rosas* que ahora nos llega. Y pareciera por lo que digo que este prodigioso artífice de la palabra —orfebre natural del verso, conocedor de la eficacia de un oficio que no obnubila ni distrae sino que sirve a la emoción— ofrece nuevos versos, sin más, a la aquilatada experiencia mostrada. Pero no es así. Aparte de la madura contención expresiva que quiero señalar —un verbo más desnudo— es preciso destacar que en esta nueva obra el Brines sensorial y el Brines metafísico no se reparten en fracciones distintas sino que se fusionan en una misma emoción totalizadora y se sirven el uno al otro sin apenas fisura.

Es conmovedora y admirable la sencillez con que Francisco Brines se acerca a los elementos de la cotidianeidad para transmutarlos en su trascendencia. Y resulta especialmente eficaz para este logro el modo en que Brines nos transmite sus luces, nos permite participar de sus aromas, hace táctil su poesía —ejemplo prodigioso de lo que digo es «El más hermoso territorio», poema singular —o nos permite ver, con diáfana expresión, la grandeza del paisaje que escruta. Francisco Brines, en contra de lo que pueda parecer a simple vista, por su nula disposición a los alardes, es un poeta de múltiples registros. Sucede, sin embargo, que no dispersa la riqueza de sus materiales.

En *El otoño de las rosas* el propio título parece indicar la cara y el envés de una misma moneda. El sentido crepuscular de la vida es continua materia de meditación y las rosas aparecen como signo de la pasión —«aspíralas y enciéndete», dice Brines— o como incitación al goce. Porque el poeta está siempre atento al devenir del mundo y a la sorpresa de la belleza. Francisco Brines es un minucioso contemplador del grato suceso de la vida cuando ésta se manifiesta en su engañosa hermosura.

Pero cada vez más, y éste es un libro transido de crepúsculos, la vida se muestra memoria agradecida, recuerdo que no alberga resentimiento desde la reconocida precariedad. Brines se manifiesta en su esplendor desde el conocimiento del vivir y reconoce el don a la luz de su transitoriedad. No se trata de otra cosa, ni tendría por qué, que de seguir indagando en la esencialidad de su orbe propio.

* *Sobre* El otoño de las rosas, *de Francisco Brines.* Editorial Renacimiento. Sevilla, 1986.

La ausencia, la casa

Pero si hay un Brines distinto en este libro —tan variado en sus temas— es sencillamente el Brines que la vida viene modelando, un resultado de la autenticidad que es característica bien notoria de su propio acontecer y de su poesía. Por eso *El otoño de las rosas* es más crepuscular aún, por eso tiene mayores acentos de despedida («Apenas quedan rosas», nos dice, o habla de «el humo ya agotado de la vida») y por eso se trata, sin duda —la muerte más presente a lo largo de sus páginas—, del libro más elegíaco de este gran poeta elegíaco. Ello no obsta para que al tiempo sea, tal vez, la obra suya que más pasión por la vida contenga.

Pero ahora no se trata tan sólo del conocimiento de la fugacidad de la vida o de la nada esperada como fin de este proceso. Ahora la casa ha sido saqueada por la muerte, ahora el poeta muerde los labios porque no es posible el beso, ahora —otra vez el poeta de la experiencia— han empezado las despedidas de los suyos. De nuevo, las sombras familiares, el paisaje de Elca, el mar, la vieja casa. Ahora, más tangibles las ausencias, llena la estancia de ecos y resonancias de lo que la vida fue. Si Elca —la casa de Oliva, testigo del esplendor de la juventud— ha sido y es atalaya del tiempo en la poesía de Brines, observatorio de la vida en su exaltación más sensual y vigorosa, también ha sido y es, en los libros anteriores y en éste, recinto del cumplimiento de la vida, de la certidumbre de la muerte, relicario que guarda «el secreto entusiasmo de haber sido».

La vida ha ido confirmando los presagios y de esta confirmación se nutre la nueva experiencia de *El otoño de las rosas*. La muerte del padre originará poemas como «El usurpado», «In memoriam J. B.» o «Con un ramo de rosas» —cuánta extrañeza, aliento mágico, sorpresa— exentos de cualquier expresión de sentimentalismo convencional y originales manifestaciones del dolor de la ausencia. Pero habrá de observarse con mayor detenimiento hasta qué punto alcanza este suceso familiar a nutrir las páginas del libro.

Una vez más, en la esencia del mundo poético de Francisco Brines, la evolución se revela unida a su fidelidad a los orígenes. La serena mirada del poeta ha sido educada por este paisaje y en él encontrará todas sus poderosas razones para amar a la vida en la melancólica contemplación de su cumplimiento. La poderosa luz mediterránea de sus tierras, los naranjos o los jazmines, los pájaros diversos o el mar —severa presencia trascendida— no son parte de una escenografía que acompaña a los seres en el declinar de la vida o en el hermoso recuerdo de la infancia evocada o en la juventud exultante en la que el poeta alcanzó la felicidad. Todos esos elementos de su paisaje son viva encarnadura poética, floración de la belleza herida por el tiempo. Porque Francisco Brines es un poeta de la naturaleza que recibe de ella el don: «Un aroma de tardíos jazmines/ da a mi carne vigor y juventud». Su honda capacidad descriptiva lo llevará a la fascinación por el paisaje diverso a través de una vasta geografía que enriquecerá su cosmopolitismo visionario, como ya hemos visto en sus libros anteriores, pero sin que esos otros paisajes que aparecen en *El otoño de las rosas* —Marruecos o Egipto, por ejemplo— dejen de impregnarse de su mirada mediterránea o impidan que la evocación de Elca surja en la lejanía.

El mar ocupa en el paisaje fascinante de este libro un singular papel. Forma parte de la iconografía familiar, como el azahar o los pájaros, y el poeta al referirse a él dirá:

«un bello compañero que te dio su alegría». Pero el más eterno de todos los elementos familiares parece ser el mar mítico, un mar sin memoria, sólido, indiferente; un mar que desconoce el adiós porque no conserva el recuerdo, el mar que borra las huellas de la arena, el mar que ve dormir las velas solitarias. Siempre el mar como testigo de la existencia, un testigo permanente, casi la única presencia de eternidad: «esa frescura eterna que hace dioses muy niños los ojos del que mira».

La lucidez erótica

Es curioso observar la cantidad de aspectos que pueden ser analizados por separado en la rica obra de Francisco Brines y cómo ninguno de ellos ha tentado al poeta a esa aventura tan común del libro monotemático. Todos esos aspectos se han integrado en una sólida poética y no son desvinculables los unos de los otros. La única excepción radica en «Poemas a D. K.», que es el resultado de agrupar poemas amorosos contenidos en toda su obra anterior, pero no realizados previamente con esa voluntad de conjunto.

Me hago esta reflexión en el momento en que he de referirme en este trabajo a los poemas amorosos de Brines, que quizá sean los más o tal vez todos. Antes he dicho que Brines es un poeta de la naturaleza y ahora puedo decir que Brines es un poeta del amor. Estas calificaciones conducen siempre a una especie de perogrullada. No se miente, pero se simplifica. De cualquier forma, siendo como es fundamentalmente un poeta del tiempo, cierto es que el amor desde múltiples perspectivas se convierte en el motor de su meditación profunda. La fugacidad del goce, la temporalidad de la experiencia amatoria, estará presente siempre, ya se trate de la más plena experiencia del amor —«Tiempo y espacio del amor» es una hermosísima muestra de *El otoño de las rosas*— o de la más limitada, pero intensa vivencia del erotismo —remito, por ejemplo, a «Erótica secreta de los iguales». En un sentido más genérico podría decirse, y no sin propiedad, que toda su obra es amatoria. El amor familiar y su entorno todo quedarían asumidos por esta clasificación. Pero no ganaríamos gran cosa con esto en un estudio clarificador. Es menester, sin embargo, para ser justos, sustraer la personal vivencia amorosa de Francisco Brines que le permite revivir la pasión por la vida, siempre en el ámbito de la memoria de lo vivido. Su tratamiento de la experiencia amorosa es de los de mayor originalidad en nuestra época y su condición de pionero en la expresión del amor heterodoxo no basta para explicar el modo en que la tragedia del tiempo se sustancia en unos poemas amorosos tan singulares, tan diversos en su variada gama de contemplación.

El otoño de las rosas no es el libro que contiene mayor número de poemas explícitamente amorosos, pero los que contienen, como algunos señalados, y especialmente «El más hermoso territorio», constituyen una demostración bien clara de que Brines es «uno de los poetas españoles más lúcidamente eróticos de nuestro tiempo», recogiendo la expresión afortunada de José Olivio Jiménez.

Yo resaltaría en esta entrega, y por lo que respecta a este aspecto de su obra, un mayor atrevimiento del poeta y una mayor rotundidad expresiva en algunos poemas, que no excluyen, sino que por el contrario parecen subrayar la delicadeza expresiva de su verbo. Así, no sólo el amor totalizador de su existencia donde el poeta se ha encendido,

sino la evocación de los cumplimientos del deseo, el goce circunstancial, la aventura, el amor mercenario o la sed de la carne alcanzan cimas expresivas en *El otoño de las rosas.* El poeta se expresa, lo digo con sus palabras, desde «el sentimiento ingrato de la inseguridad/ que acompaña a la dicha».

He aquí un emocionante conjunto de palabras pronunciadas desde la noche por un poeta que en la noche halla el cobijo de su precaria sombra: «Te has sentido tan dentro de la noche/ que oyes tan sólo respirar tu pecho». A lo lago de *El otoño de las rosas* habla Francisco Brines del tiempo negro, de la carne apagada por la noche, de las más negra luz referida al cuerpo. El tiempo hecho noche y otoño, vivo mar o apagado amor, se hace palabra nítida en este libro de Francisco Brines y vuelve a proclamar su piedad por los hombres. Es ésta una proclamación que se ha ido cumpliendo, libro tras libro, y que parece compendiarse ahora en *El otoño de las rosas* como en un hermoso y decadente jardín en el que nos fuéramos despojando al tiempo que los árboles. Voy a decir con palabras de Shelley lo que me parece que es este último libro de Francisco Brines: «imagen misma de la vida expresada en su verdad eterna».

Fernando G. Delgado

Adiós al modernismo*

A pesar de que las vanguardias o nuevos movimientos artísticos se anuncian en Europa, Hispanoamérica ha sabido hacer de ellos asunto propio, en muchos casos reciclándoles; o tomando como punto de partida lo hecho al otro lado del Atlántico, tendencias completamente originales han florecido, tales como el realismo mágico.

A tenor de lo expuesto en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica,* de Hugo J. Verani, el vanguardismo latinoamericano se inicia hacia 1916 con una serie de manifiestos y proclamas en una especie de reacción ante el modernismo rubendariano que ya se vislumbraba como decadente. Movimientos como el estridentismo mexicano, ultraísmo argentino, postumismo dominicano y diepalismo puertorriqueño. Concretamente la poesía siente la necesidad de ir abandonando estéticas que se le antojaban rígidas,

* Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, *Hugo. J. Verani; Bulzoni Editore. Roma, 1987.*

como la simbolista, y se miraba en espejos que acusaban una mayor versatilidad, inflexión que le infundía al nuevo verso la libertad y agilidad necesarias para habitar en un mundo que asomaba a la contemporaneidad. Claro que como toda revolución, la vanguardista siempre creyó que era la última y alegremente apostrofaba las escuelas que le habían inmediatamente precedido.

Pero no importa. Lo que vale es la renovación con que los escritores de la década de los veinte se empeñaban en presentar como imprescindible para un arte que sentían se anquilosaba y que corría el peligro de morir ante el avasallador empuje de las nuevas tendencias en las demás formas de expresión. La sintaxis, la retórica, el tono declamatorio y corsés como la rima, métrica y la división clásica en estrofas, son ampliamente burlados por los jóvenes literatos. Vicente Huidobro es quien interpreta el toque de diana con obras como *El espejo de agua,* publicado en Madrid en 1918. A continuación vendrían nombres como Jorge Luis Borges, César Vallejo, Oliverio Girondo, Manuel Aples Arce, Gabriela Mistral, Pablo Neruda... Nombres que hoy día son parte de la pléyade de la que vive la literatura y que va siendo punto de partida para la renovación que, en otro estridentismo, puede sacudirnos en el momento menos pensado.

A partir de la segunda década del siglo, la geografía literaria hispanoamericana se puebla de *ismos.* Hay un evidente deseo de consolidar escuelas y lo mejor para ello es dotarlas de un nombre propio, aunque se peque de rimbombancia. Riesgo que se iría a minimizar después, dada la calidad de la obra que sustentaba el título, y si no justifica del todo su desmedida semántica, sí por lo menos la perentoriedad del bautizo. Como la pauta era tomada de cualquier movimiento europeo, con tal matrícula se quiere presentar en el hispano y así el apadrinamiento viniese dotado de la más alta autoridad. Hay que tener en cuenta que la servidumbre por todo lo europeo era en aquellos tiempos superior a la actual, cuando la norteamericanización de la vida hispana es ya un hecho consumado.

Pero volviendo al vanguardismo y a las aspiraciones innovadoras, habría que resaltar los países donde el movimiento tuvo mayor eclosión. En México se empiezan a advertir los deseos de cambio desde las mismas filas modernistas como Ramón López Velarde y José Juan Tablada, quien trae a su obra aspectos de la literatura japonesa y conceptos como los espaciales e ideográficos. *Haikai* es una forma de expresión poética en la cual están condensadas figuras como la ironía, la síntesis y la liberación de imágenes. La rima es definitivamente abandonada por el poeta, quien se preocupa más de lo metafórico y analógico, haciendo que lo que es antagónico e incluso contradictorio, se funda en un nuevo ser todo él dueño de gran luz y plasticidad.

Tierno saúz
casi oro, casi ámbar,
casi luz...

La brevedad acude como común denominador, encerrando en ella la fuerza que sólo pueden darle las palabras empleadas por el poema en sí.

La Revolución Mexicana es otro factor que viene a sumarse a la renovación literaria. Y viene de la mano del muralismo que, con sus imágenes clamantes, es el empujón definitivo que estaba necesitando algo como el estridentismo. Movimiento efímero pero que conmovió a todos los sectores del país, no sólo a los estrictamente interesados



en literatura. Manuel Aples Arce, con poemas como *Canción desde un aeroplano,* deja sentadas las bases de una libertad poética y artística en general, acorde con los tiempos revolucionarios que se vivían. En el estridentismo hay fundamentos para los nuevos tiempos como son el advenimiento de la industrialización y el agigantamiento de las ciudades.

Los países antillanos no estarían ausentes del gran movimiento renovador. El postumismo se revela como la tendencia a salir de los moldes modernistas y es clara: la etimología del vocablo que lo define. Domingo Moreno Jimenes y su obra *Psalmos,* publicada en 1921, es el representante más importante del vanguardismo dominicano.

En Puerto Rico los *ismos* se suceden rápidamente, precipitando con ello la caída del movimiento en su conjunto y que la difusión del mismo no tuviera los alcances que sus fundadores esperaban. Luis Palés Matos y José de Diego Padró, crean la escuela diepalista, neologismo extractado de sus dos apellidos, hacia 1921. Le siguieron el euforismo, el noísmo y el ultraísmo borinque de Evaristo Rivera Chevremont, poeta que había estado en España. A su regreso escribiría su libro más notable, *Tú, mar y yo y ella.* Desde el periódico *La Democracia* contribuye al conocimiento de otros escritores, con los que consolidó un efímero movimiento iconoclasta.

El vanguardismo llega a Cuba con las ansias de una presencia en las letras castellanas de la poesía afro-antillana. Son los ecos del diepalismo los que golpean a las puertas cubanas y en 1923 nace una asociación cívica llamada «Grupo Minorista de La Habana», grupo que se confesaba de renovación político-social, literario y artístico. A ese minorismo concurren nombres como el de Alejo Carpentier, Jorge Mañach, Félix Lizaso, Juan Marinello y Francisco Ichaso. La *Revista de avance* fue su principal órgano de expresión, plasmando allí esos aires de renovación no desprovistos de radicalización que, a decir de sus autores, eran primordiales para infundir a los nuevos tiempos la dinámica necesaria. Su eco tuvo repercusión en toda América. A esta revista junto a *Contemporáneos* de México, *Martín Fierro* de Buenos Aires y *Amauta* de Lima, puede dársele el título de heraldo de las tendencias revolucionarias que como tal se presentaban en toda Hispanoamérica. Apollinaire, Miguel Angel Asturias, Baudelaire, Ezra Pound, Ortega y Gasset, Unamuno, García Lorca, Alfonso Reyes, César Vallejo; pintores como Picasso, Dalí, Juan Gris, Matisse, Rivera, serían colaboradores de *Revista de avance.* Cuba ejerce así un centralismo afortunado y radiante, aprovechando, quizá, la posición privilegiada que la geografía le otorga en las Américas. Cataliza lo mejor que puede venir de Europa y lo funde en un todo único, mágico y renovador que la afianzan como abanderada del vanguardismo.

En el istmo centroamericano, Nicaragua se perfila como el país líder a la hora de receptar las corrientes vanguardistas. La patria de Rubén Darío no iba a ser el refugio del ya defenestrado modernismo y no puede escapar a las influencias que recorren todo el continente. Quien llevará la égida renovadora será José Coronel Urtecho, quien en 1927 publicó su *Oda a Rubén Darío* como despedida a una época y saludo a la naciente. Junto a sus seguidores fundan la «Anti-Academia Nicaragüense», en 1930, la que fue germen de publicaciones como *Criterio* y *El Correo,* de Granada, en las que se recogían las colaboraciones más vanguardistas bajo firmas como las de Pablo Antonio Cuadra y Octavio Rocha.

Guatemala no ve florecer en su propio territorio al movimiento vanguardista, pues sus principales exponentes abandonan el país. Miguel Angel Asturias funda en París la revista *Ensayos* en 1920, que se convertiría en el laboratorio de la futura narrativa guatemalteca e hispanoamericana.

Venezuela cuenta a Arturo Uslar Petri como al exponente más importante de su vanguardia literaria, quien se consagra con su libro *Barrabás y otros relatos* en 1928. Es ya un escritor conocido y cuando aparece su obra cumbre *Las lanzas coloradas* su autoridad no hace más que afianzarse. Uslar Pietri no es la solitaria golondrina de este verano, pues a él se unirán Miguel Otero Silva y José Antonio Ramos Sucre. Este último fue quien más profundizó en terrenos del surrealismo, tendencia que no le valió la aprobación de los lectores sino hasta muchos años después.

Colombia continúa en el modernismo, instalado férreamente, y el movimiento vanguardista tardará años en consolidarse. No puede hablarse de un grupo propiamente dicho ni de importantes medios que sirvieran de voceros a las nuevas tendencias. En 1925 aparece la revista *Los Nuevos,* como faro que con luz mortecina trata de guiar a posibles dispersos y tímidos. Acude León de Greiff con un simbolismo demasiado propio, encasillado aún en antiguas retóricas. A destacar, en este desolado panorama colombiano, el libro de Luis Vidales *Suenan timbres* publicado en 1926, arriegado logro de romper con esquemas rígidos a base de humor y licencias próximas al prosaísmo.

Más al sur, en Ecuador, no acontece demasiado y lo único digno de mencionar es un grupo antirretórico, impregnado de dadaísmo, del que surge Hugo Mayo como principal exponente, quien editó una revista cuyo título era toda una aspiración al rompimiento de estructuras: *Motocicleta: Índice de poesía de vanguardia.* En prosa, la novela de Pablo Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés,* introduce cambios importantes en las letras ecuatorianas.

La cruenta guerra del Chacho no permiten a Bolivia y Paraguay excesivas distensiones como para que el vanguardismo se instale en estas dos repúblicas. Acabada la contienda, las poblaciones tienen que reorganizarse y quienes tuvieron alguna aspiración renovadora en el campo literario tendrían que esperar hasta bien entrada la década del cincuenta para verla hecha realidad.

Uno de los países más destacados en el movimiento vanguardista es, sin lugar a dudas, Perú. Alberto Hidalgo es quien remueve la conciencia cultural del país, anunciándose desde muy joven como un iconoclasta decidido. Pero su autorrenovación es constante y es así como trabaja con elementos ultraístas, simplistas que, en su código de valoraciones, traduce en la búsqueda de la metáfora: «Reunir el mayor número de metáforas en el menor número posible de palabras, tal debe ser la aspiración de todo poeta». El simplismo, según Hidalgo, incorpora a la poesía el valor estético de la pausa. He aquí un ejemplo de ese simplismo:

> Las palabras se secan al sol.
> La pluma ordeña el pensamiento.
> En el aire las miradas pastan
> grandes rebaños de metáforas.
> En el campo se escribe con la luz de los trigos.
> Por eso el verso es de oro.

César Vallejo desea con *Trilce,* en 1922, librarse de los últimos vestigios modernistas, lo que ya había iniciado en 1918 con *Los heraldos negros.* Pero Vallejo rechaza de plano los intentos de otros escritores peruanos e hispanoamericanos de hacer de la poesía el remedo de la era que despierta. Es decir, no quiere que en la poesía se reflejen la agresividad y la angustia ficticia de la maquinización y prefiere seguir escribiendo sobre realidades que aún están ahí, latentes, en la realidad americana. Sólo toma de las vanguardias el aspecto técnico, nueva forma de expresión que hacía su verso más accesible a la masa de lectores a que estaría destinada. La emoción humana sigue viva en él y se dispone a seguir trasmitiendo el absurdo de la existencia y la solidaridad con el dolor que tanto le preocupó a lo largo de su obra.

Pero el medio de comunicación y expresión que sintetiza la cristalización de la vanguardia en Perú es la revista *Amauta,* fundada en 1926 por José Carlos Mariátegui. Es todo un foro donde tienen cabida los últimos acontecimientos en ámbitos de la filosofía, la política, la literatura, las plásticas e incluso la ciencia. Está plenamente politizada y su fundador sienta las bases en un editorial al declarar a la publicación no sólo como una de disertación poética, sino que tiene además una búsqueda clara a nivel ideológico: el socialismo. Contestación al tratamiento burgués del arte que le había encasillado en moldes sólo disfrutables para las clases acomodadas. El carácter indigenista está puesto de manifiesto en el título de la publicación, ya que amauta significa «sabio» en inca, y es recogida con la doble connotación, tanto religiosa como poética, que el término tenía en la antigua civilización peruana. En cuanto a la tendencia vanguardista más difundida por *Amauta* hay que destacar la surrealista, cuyos máximos exponentes son: César Moro, Xavier Abril y Emilio Adolfo Westphalen.

No sólo en Chile, sino en todo el ámbito hispano, Vicente Huidobro es la cabeza visible de la vanguardia, pues fue él quien se sumergió en las nuevas corrientes en boga en Europa. El verso artístico con que está estructurado el ejercicio *Non serviam* y la abierta declaración del poeta como dios creador al que no le pueden encorsetar con esquemas duros. Su residencia en Francia fue definitiva, pues difícilmente en su país natal hubiera dado pasos adelante con la libertad con que podía hacerlo en Europa. Sus «manifiestos» son ya de por sí un género literario como han apuntado analistas e historiadores.

En consonancia con el creacionismo huidobriano se presenta, una década después, el surrealismo de Pablo Neruda, siendo su órgano más representativo *Caballo verde para la poesía,* revista editada en Madrid en la que confluyen tendencias simpatizantes con el cubismo y el caligrafismo de Apollinaire. Aparentemente las contradicciones estéticas entre Huidobro y Neruda, puesto que las había, irían a separar ambas concepciones poéticas, pero a la postre se difuminarían al llegar el contacto histórico al que pertenecen: la primera etapa vanguardista. A estos ilustres nombres, a los que sacar más brillo resulta innecesario, habría que agregar los de Juan Emar, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle y Jorge Edwards Bello.

En Argentina el vanguardismo florece hacia la segunda década aunque ya se venía gestando el proceso pero necesitó de una generación más enérgica para que saliera a flote. Ricardo Güiraldes está ya plenamente instalado en el ultraísmo, puesto que ha desdeñado métricas y rimas, su poesía es de una metáfora ágil y el temario buscado se adentra en terrenos hasta ahora insospechados para el arte poético. Macedonio Fer-

nández contribuye a la nueva era con el humor y la especulación metafísica. El regreso de Jorge Luis Borges a Argentina le da al vanguardismo el definitivo empuje que necesitaba. Atrás va a quedar la timidez y la marginación, pues el autor de *Fervor de Buenos Aires* ha estudiado con profundidad el expresionismo alemán y el ultraísmo español. La hoja mural *Prisma* es ya de por sí el manifiesto definitivo, pues colaboran en ella los jóvenes que traían de Europa la corriente renovadora. Guillermo de Torre, Guillermo de Juan, Eduardo González Lanuza y el mismo Borges son quienes van a imponer pautas concretas a un movimiento que sólo se distinguía por su euforia pero que no lograba cuajar en una escuela definitiva en sí. El ultraísmo condensa aspectos heredados de los *ismos* que proliferaban y que triunfaban o desaparecían de forma intermitente: futurismo, dadaísmo, expresionismo, cubismo, creacionismo, etcétera.

El vanguardismo uruguayo se concreta con la aparición del grupo nativista. Es un movimiento que continúa con la exaltación del espíritu tradicional, autóctono, pero con un tono novedoso, tendente a renovar las estructuras físicas en sí, influido totalmente por el ultraísmo bonaerense. Completamente instalado en la vanguardia se le ve, cuando sus principales autores se centran en la explotación de la metáfora como *alma mater* del quehacer poético. Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Puche, serán sus principales exponentes.

Avanguardie storiche, título en italiano de *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* es un interesante ensayo sobre lo que significaron para el Continente las nuevas tendencias literarias y del momento histórico-político en que se afianzaron. Sabido es que la irrupción de un movimiento tiene por fuerza que estar ligada al avatar político de la época y con el sentido en pro o en contra que éste se pronuncie sobre la expresión artística que pugne por abrirse paso. La obra de Hugo J. Verani trae, además del aspecto literario, un momento de la vida hispanoamericana, transición de una sociedad anclada en el pasado siglo, pero ya urgida por la nueva era industrializada y de libre mercado. Se aprecia claramente la dependencia que aún había de Europa y los visos de penetración de Norteamérica como potencia.

Miguel Manrique

Fichas americanas

MARTÍNEZ BORELLI, Holver: *Los lugares comunes,* prólogo de Santiago Sylvester, Cayco, Mérida (Venezuela), 1987, 75 páginas.

MARTÍNEZ BORELLI, Holver: *Los lugares comunes,* prólogo de Santiago Sylvester, Cayco, Mérida (Venezuela), 1987, 75 páginas.

Martínez Borelli nació en Salta (Argentina) en 1930 y murió en el exilio, en Bruselas (1978). Abogado y poeta como su recopilador, amigo, coterráneo y compañero Sylvester, publicó en vida un solo poemario, *Víspera del mar,* que esta colección póstuma viene a completar.

Poeta de decir conciso, de estructura fragmentaria y de una equilibrada y melancólica ironía por «los grandes relatos» perdidos en la historia, el autor muestra, en estas piezas, el impacto del destierro, lleno de ausencias y de muertes, que le permite ampliar la reflexión más allá de la anécdota personal y meditar sobre el arraigo y la extrañeza como condiciones perdurables de la vida humana.

PINEDA BOTERO, Alvaro: *Teoría de la novela,* Plaza y Janés, Bogotá, 1987, 207 páginas.

Nacido en 1942, el colombiano Pineda Botero es crítico y novelista, de lo cual dan testimonio sus premiadas *Trasplante a Nueva York* y *Gallinazos en la baranda.*

En el presente ensayo, el planteamiento de partida (análisis de los elementos marginales de la composición novelística: título, nombre del autor, prólogos, epígrafes, notas, glosas, espacios en blanco) lleva a la investigación de un «segundo espacio» novelístico, el cual ya no está al margen sino en una dimensión de profundidad, en una suerte de antecámara o recámara de la novela misma. Ello permite a Pineda internarse en los confines de lo inteligible novelesco, más allá de los cuales el texto envuelve un lugar inaccesible, un sagrario o santuario que permite organizar la novela a partir de su propia inefabilidad.

ARMAND, Octavio: *Origami,* Fundarte, Caracas, 1987, 44 páginas.

El cubano Octavio Armand (1946), residente en los Estados Unidos, donde dirigió la revista *Escandalar* (1978/1984), continúa su sostenida trayectoria poética, iniciada en 1970 con *Horizonte no es siempre lejanía,* y prolongada en títulos como *Entre testigos, Piel menos mía, Cosas pasan, Cómo escribir con erizo* y *Biografía para feacios.*

La poesía de Armand tiene propuestas muy perfiladas, que vienen del simbolismo y apuntan a los juegos del blanco y el silencio. Tal vez la sinteticen estos versos suyos: «Borra también/ la próxima palabra/ ésa que estás siempre/ a punto de leer,/ ésta no,/ aquélla,/ la que mancha a la página.»

SOTOMAYOR, Aurea María: *De lengua, razón y cuerpo,* Instituto de Cultura Puertorriqueño, San Juan de Puerto Rico, 1987, 254 páginas.

El presente libro está articulado en tres partes: una introducción teórica acerca de la poesía femenina, estudios puntuales de nueve poetas de Puerto Rico, todas en activo (Angela María Dávila, Olga Nolla, la propia Sotomayor, Etna Iris Rivera, Luz Ivonne Ochart, Nemir Matos, Liliana Ramos, Rosario Ferré y Vanessa Droz) y una antología de las poetas referidas.

El ensayo tiende a probar cómo la situación de minusvalía social y económica de la mujer puertorriqueña ha llevado a las poetisas a multiplicar su empuje y hacer de su escritura, la mayoritaria en la isla.

Sotomayor describe la poética de estas escritoras con puntualidad: «La creación de un espacio para su voz, la elaboración visible y consciente de un arte poética, la recurrencia a la intertextualidad, el hacer de la palabra, un tema más de su poesía, la materialidad de la palabra, la irrupción del cuerpo como instrumento de conocimiento, en intento épico y el reconocimiento de una degradada o imposible épica que se busca entre los pueblos primigenios latinoamericanos o en la realidad urbana que quiere demitificarse».

SATZ, Mario: *Tres cuentos españoles,* Sirmio, Barcelona, 1988, 247 páginas.

Nacido en Argentina en 1944, Mario Satz reside en Barcelona desde 1979. Su obra es ya extensa, y cubre la poesía, el ensayo (especializado en temas de hebraísmo) y la novela, en que destaca su tetralogía *Planetarium.*

La presente entrega consta de tres narraciones *(El arco iris del silencio, El jazmín despierto* y *La unión de los mares)* ambientadas en la España del siglo XIV, sobre un fondo de convivientes y mestizadas culturas monoteístas (cristianos, árabes, judíos). El afán de Satz es más alegórico y poético que arqueológico y sus reconstrucciones no se dirigen a una puntualidad histórica en que el objeto es tratado como cosa privilegiada, sino al perfil de atmósferas, ideas y metáforas que permiten al lector, finalmente, meditar sobre el destino de lo sagrado a lo largo del tiempo y a la intuición de un Dios único, innombrable y omnipresente, como el lenguaje mismo.

EULATE SANJURJO, Carmela: *La muñeca,* Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1987, 143 páginas.

La presente reedición de *La muñeca,* cuya primera tirada data de 1895, permite rescatar la obra de una escritora puertorriqueña que vivió entre 1871 y 1961, cuando falleció en Barcelona, dejando una extensa obra édi-

ta e inédita que comprende narrativa, biografía, ensayo y traducción.

El lector puede situarse puntualmente en la producción y circunstancia de Eulate Sanjurjo gracias al estudio crítico y notas de Angel Aguirre, un esquema biográfico y bibliográfico de Loreina Santos Silva, y el prólogo de la primera edición, que firma Manuel Zeno Gandía.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio: *Diario austral,* Hiperión, Madrid, 1987, 119 páginas.

El poeta y traductor Martínez Sarrión se interna en este libro en el género del texto de viaje, resuelto en forma de diario, en que va dando cuenta de sus andanzas por la Argentina.

Este país austral y sin pintoresquismos puede parecer parco motivo de un libro de impresiones, pero ha de tenerse en cuenta que Sarrión no viaja sólo a un lugar de la geografía, erizado de aeropuertos, carreteras, ciudades impersonales, parrilladas y almuerzos dominicales e italianos, sino a una zona mítica de su memoria, habitada por la lectura adolescente de libros argentinos, la figura inquietante de Borges, imágenes de relatos de Sabato y Cortázar, consejos desengañados y tristones de los tangos. Sarrión viaja hacia el sur del mapa y hacia el sur de sí mismo, ese lugar gélido, impoluto e infernal de la memoria que intenta cobrar cuerpo.

BERBEGLIA, Carlos Enrique: *Decálogo tercero,* Epsilon, Buenos Aires, 1986, 76 páginas, y *Fuego sin dioses,* Fundación Argentina para la poesía, Buenos Aires, 1987, 83 páginas.

La obra de Berbeglia recorre varios géneros. Se conocen sus dos poemarios anteriores *(Ráfagas de luna* y *Tardes en el paisaje y el hombre)* su ensayo *Vida, pensamiento, libertad* y ahora ofrece, respectivamente, una colección de relatos y un libro de versos.

El discurso de Berbeglia, más allá de límites formales, ensaya un sutil intento de síntesis, y así es que el narrador tiene la libertad lírica del poeta y reflexiona como un filósofo acerca de aspectos cotidianos y ocultos de lo cotidiano, en tanto el poeta medita con rapidez y describe escenas y paisajes con la sensatez observadora del narrador.

URBANYI, Pablo: *De todo un poco, de nada mucho,* Legasa, Buenos Aires, 1987, 154 páginas.

Como tantos argentinos, Pablo Urbanyi nació en Hungría en 1939 y vive en Canadá desde 1977. Esto condiciona una mentalidad llena de distancias y, por lo tanto, propicia a la ironía. Lo sabemos a través de la prosa precisa, desencantada y sardónica que suele volver amena la lectura de sus libros *(Noche de revolucionarios, Un revólver para Mack* y *En ninguna parte* con sus narraciones anteriores).

En las tres partes del presente libro *(USA, Curso superior de español moderno* y *Las terrazas de Ottawa)* Urbanyi ensaya su humor sobre ambientes que se describen como parte del bagaje del emigrante. La extrañeza de fondo que produce una sociedad ajena, unida a la imponencia del desarrollo industrial, permiten al escritor juzgar al recién llegado y señalar, con regocijo, los aspectos absurdos y crueles de la vida contemporánea.

MACIAS, Sergio: *Memoria del exilio,* Cultura Hispánica, Madrid, 1985, 105 páginas.

En la colección orientada por Pedro Shimose y gracias a la cual se van cubriendo gruesas ausencias de poesía latinoamericana en las librerías españolas, ofrece Macías este poemario que obtuvo el premio Pablo Neruda, otorgado en Chile en 1984. Nacido en este país en 1938, el autor vive emigrado tras la dictadura militar de 1973, habiendo residido en México, Alemania y, actualmente, en España.

Macías integra la ancha población de expulsados que hacen de su experiencia de exilio una base angustiosa y apasionada para poetizar sobre el destino humano y los grandes mitos del arraigo y la patria que hacen de esta vida transitoria la morada definitiva de ese ser que creemos ser y que denominamos «hombre».

Acaso la imagen más cumplida del poeta peregrino sea ésta que Macías propone: «¿Dónde estoy? A esta hora la ciudad duerme solemne en la picota de la noche. Una ciudad en donde vivo y no conozco me habla extrañamente. Hay días que la escarcha se quiebra en el alma como un puente de nieve.»

REYZÁBAL, María Victoria: *Me miré y fui el océano,* Vasija, Sevilla, 1987, 57 páginas.

Con éste, su primer poemario édito, la filóloga y crítica Reyzábal se presenta al público con el aval de haber quedado finalista en el premio anual de Barro.

En una rápida aproximación, se puede calificar la poesía de Reyzábal como existencial, en tanto apela a eventos de la existencia en una gran ciudad de nuestro tiempo y busca su equivalente simbólico, interior, para dar con la justa imagen poética.

La usura del tiempo, las fascinaciones y crueldades del amor, la vida que nos habita y nos despuebla, las incertidumbres gozosas y dolorosas de la palabra, son otras tantas conclusiones/incitaciones que movilizan al poeta en busca de su expresión o, a veces, de un escueto y dolorido decir (palabra que en francés significa deseo).

PELTZER, Federico: *La vuelta de la esquina,* Losada, Buenos Aires, 1986, 299 páginas.

Con más de treinta años de producción sostenida, la obra del argentino Peltzer (1924) se proyecta sobre la poesía *(La sed con que te llevo, La mi muerte, Poesía secreta)* y la narrativa *(Tierra de nadie, Un país y otro país, La región de topo, El silencio).*

El narrador Peltzer se caracteriza por un matizado uso de los procedimientos realistas, que le lleva a ejercer la crítica sobre aspectos crueles y destructivos de la vida cotidiana, especialmente en las relaciones domésticas e institucionales. Para ello es indispensable referir su experiencia como magistrado judicial, ya que buena parte de sus observaciones sobre vínculos humanos proviene de esa zona de la vida social.

Acompaña a esta narrativa una meditación, que podría entenderse como cristiana existencial, acerca de temas trascendentes como el mal y la inocencia, la libertad y el otro, la finitud y la muerte. Más al fondo, la oscura culpa de vivir, el pecado original.

Esta novela obtuvo el Premio Losada en 1985, en cuyo jurado intervinieron José Bianco, David Viñas y Antonio di Benedetto.

SCHOPFLOCHER, Roberto: *Venus llega al pueblo,* Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1986, 203 páginas y *Ventana abierta,* Corregidor, Buenos Aires, 1983, 202 páginas.

Aunque nacido en Alemania en 1923, el autor ha de considerarse un escritor argentino, pues vive en dicho país sudamericano desde 1937. Ha ejercido de agrónomo y pintor, dedicando parte de su obra primeriza a textos técnicos y de historia rural argentina. De algún modo, en su obra de narrador reaparecen ambas vertientes (conocimiento de la vida campesina, privilegio de la observación visual).

Aparte de estas obras, cuentan en su bibliografía títulos como *Fuego fatuo, Acorralado* y *Mundo frágil,* en el ramo narrativo, y *Las ovejas,* en el teatral. Producto de un mestizaje cultural muy típico de la Argentina (culturas alemana, judía, criolla), Schopflocher privilegia en su obra el problema y el drama de la identidad, tanto nacional como lingüística, ampliándolo al espacio de una literatura que sigue planteándose, a su vez, dichos enigmas.

CARRERA, Arturo: *Animaciones suspendidas,* Losada, Buenos Aires, 1986, 87 páginas.

Iniciado en cierta zona de la vanguardia argentina, Carrera (1948) apunta en su haber títulos como *Escrito con un nictógrafo, La partera canta, Arturo y yo.* Con el presente libro obtuvo el Premio Mauricio Kohen de 1985, otorgado por la Fundación Argentina y en cuyo jurado intervinieron Alberto Girri, Juan José Hernández y Enrique Pezzoni.

La poesía de Carrera vira hacia una elocución más tranquila y menos experimental, no rehuye lo anecdótico y evocativo, sigue insistiendo en meditaciones sobre los alcances del lenguaje poético: «Más la alegría de un mar rabioso y conocido/ y un aliento del mundo/ que se lleva nutriendo/ nuestro juego:/ el sentido...»

MARTÍNEZ, David: *El conterrado,* Losada, Buenos Aires, 1985, 87 páginas.

A partir de *Ribera sola* (1945) David Martínez desarrolla una obra poética cuya denominación común es *Vida situada* y que se viene sosteniendo a lo largo de cuatro décadas, con alternancias en el campo de la antología y el ensayo (un estudio sobre Enrique Banchs).

La categoría de situación apela al mundo del existencialismo o, si se prefiere, para ser menos truculento, de lo existencial, lo cual data, por su parte, los comienzos del poeta en la década existencial por excelencia en la Argentina.

Tampoco es ajeno a esta constelación un sutil sentimiento religioso que insiste en la poesía de Martínez en las figuras del paraíso perdido de la infancia, la presencia idealizada de la madre y de la Virgen Madre, la nostalgia de la unidad perdida que, en algún sentido, es Dios.

PEREZSO, Reynaldo: *Matadero,* Amazonia, Editorial Arte, Caracas, 1986, 66 páginas.

Poeta édito y narrador inédito, Perez So (1945) aparece en el panorama de la poesía venezolana en 1977. Dirige la revista *Poesía* y ejerce la crítica en su ciudad de Valencia.

En este poemario, Perez So se muestra cantor de la materia viva, acalorada por el trámite de la vida misma y su necesidad de perpetuarse a través de la carne. Amor físico, paternidad, alimento, muerte, son las constantes temáticas que sirven a una expresión acezante y fragmentaria, que acompaña con sus jadeos esta reflexión poética sobre el ciclo de lo vital y lo mortal.

MADARIAGA, Francisco: *Resplandor de mis bárbaras,* Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1985, 61 páginas.

Aunque casi desconocido en España, Madariaga es uno de los principales exponentes de la poesía argentina aparecida en la década del cincuenta. Nacido en Corrientes, en 1927 (el dato provincial es importante, pues remite a toda una zona temática de la poesía de Madariaga y a uno de los ángulos fronterizos de la cultura argentina), aparece en 1954 con su poemario *El pequeño patíbulo.*

El presente libro recoge su producción del período 1967-1985. Si bien su elocución se ha «moderado» con el tiempo, late, constante, en su fondo, el rastro surrealista tardío que caracteriza a buena parte de la poesía argentina de su época.

En otro sentido, es definitoria en Madariaga su memoria de la infancia provinciana, idealizada hasta los contornos del paraíso perdido, un paisaje de jungla y pantano, cruzado por heroicos gauchos de caballo y cuchillo. En el poema intenta conciliar el poeta la pérdida y la recuperación, la comarca y el universo, hasta que la muerte llega con su luz definitiva y su poder disolvente.

Valga como confesión arrancada por el arbitrio del lector esta estrofa: «Espiando.../ Más allá de la Soledad y del Derecho,/ reverberan los climas,/ y yo anido en mi sublevación y en mi/ desprecio.»

FIDALGO, Andrés: *Aproximaciones a la poesía,* Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1986, 101 páginas.

Nacido en Jujuy (Argentina) en 1919, Fidalgo participa de la formación y desarrollo del grupo Tarja (1956), el cual, junto con el anterior movimiento poético y musical salteño, configura el intento más potente de estructurar una expresión cultural propia en el noroeste argentino, que fuera, a la vez, reconocible por la valoración de elementos de cultura tradicional (sin cargar las tintas en folclorismos pintoresquistas) y comprometida con las más modernas adquisiciones de la poética contemporánea.

Fidalgo empezó en el ensayo *(La copla)* y el poemario *(Toda la voz),* efectuó antologías y traducciones. De vuelta de su exilio en Venezuela, que cubre los años 1977 a 1982, ofrece este libro de versos en que reafirma su estética, su identidad de argentino y su apego a las formas orales y anónimas de la expresión lírica.

COBO BORDA, Juan Gustavo: *Obregón,* La Rosa, Bogotá, 1985, 107 páginas y 10 de ilustraciones sin numerar.

He aquí una monografía dedicada al pintor Alejandro Obregón, el cual, aunque nacido en Barcelona en 1920, pertenece, por lo central de su trabajo, al mundo de la plástica colombiana. Iniciado en 1949 en la oferta de su obra, recorrió diversos niveles de producción, desde el caballete al mural, pasando por el diseño para vajilla y el dibujo.

Cobo Borda esboza una biografía del pintor, analiza su estética, injerta recuerdos personales, cuenta su experiencia de espectador ante la obra estudiada, hace algunas oportunas recapitulaciones teóricas, como ésta, en que se sintetiza elocuentemente el nacimiento de la pintura moderna, en la Francia de 1863: «Cesa la representación y, por lo tanto, la ilusión. Desaparece la *expresión*. El pintor no tiene nada que decir. La pintura dice —mejor— lo que él quería decir. Y si existe un rigor posible —el rigor de la imaginación— éste anula toda *visión*. La visión es el cuadro, no lo que el pintor quizá vio. Van Gogh no vio los girasoles; los pintó.»

LUKIN, Liliana: *Descomposición*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1986, s/p.

La obra poética de Lukin (Buenos Aires, 1951) cuenta ya con varios títulos: *Abracadabra*, *Malasartes*, *Cortar por lo sano*. Sin acudir a gestos extremos de «vanguardia», esta poesía es, sin embargo, experimental por su trámite y conceptual por la constante reflexión del decir poético sobre sí mismo.

El nombre de la colección alude a varias descomposiciones: la del yo cotidiano en la memoria, la de las formas poéticas en el fragmento, la del cuerpo en la muerte. El poeta va intentando, a cada paso, responder a tan plural sugestión y acude a una dicción concisa y cortante, que abre, en la intimidad del texto, una paralela serie de sugestiones, emitidas por el silencio.

FREIDEMBERG, Daniel: *Diario en la crisis*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1986, 68 páginas.

El argentino Freidemberg (1945) se sitúa en la frontera entre dos zonas de la poesía de su país, a saber: la dominante en los sesenta, de carácter realista y lenguaje muy permeado de coloquialismos, y la abierta e indefinida que le sigue, en que se advierten las características dispersivas de la posmodernidad: cada cual a su rincón, evitando toda etiqueta escolástica, tomando una distancia irónica ante el menor gesto del lenguaje que implique cualquier certeza.

Freidemberg balancea ambas herencias. Opta por el poema-escena, en que siempre son nítidos el decorado y los personajes, pero se evade del ensimismamiento hiperrealista para conservar la capacidad intuitiva de conocimiento que tiene el poema. Su elocución se caracteriza por un laconismo elegante, que sopesa cada imagen y cada palabra.

Centra toda la búsqueda la vieja preocupación de la poesía moderna, la incertidumbre sobre el sujeto del poema, que juega a la ambigüedad en el corazón mismo del decir: «soy yo/ mientras la historia o/ tu dolor/ sacan cuentas/ preguntan/ por el que estuvo en mi lugar.»

Teatro Municipal General San Martín: *Colección de obras representadas*, bajo la dirección de Gerardo Fernández y Sergio Morero, 17 números hasta 1986.

El San Martín, teatro de prosa municipal de la ciudad de Buenos Aires, edita en forma de libros los textos de las obras que viene representando en los últimos años, en sus salas mayores. La edición comprende el texto, el dossier de la puesta en escena, una semblanza del autor y un estudio de la obra puntual.

En la selección alternan los grandes nombres de la dramaturgia clásica internacional con la producción argentina de diversa época. Entre los primeros figuran Shakespeare (*Hamlet*, en la revisión de Luis Gregorich), Strindberg (*Danza macabra*, en revisión del mismo), Bernard Shaw (*Santa Juana*), Schiller (*María Estuardo*), Brecht (*Galileo Galilei*), Gorki (*Veraneantes*, en la adaptación de Peter Stein y Botho Strauss, traducida por Enrique Pezzoni), Ibsen (*Los pilares de la sociedad*). Entre los segundos: *Periferia* de Oscar Viale, *El gigante Amapolas* de Juan Bautista Alberdi, *Primaveras* de Aída Bortnik, *El sillico de alivio* de Bernardo Carey, *Cuatro caballeros* de Eugenio Griffero, *008 se va con la murga* de María José Campoamor, *Krinsky* de Jorge Goldemberg y *Memorias* de Carlos Izcovich.

DANERI, Alberto: *Matanzas y melancolía*, Fraterna, Buenos Aires, 1986, 218 páginas.

En la obra del argentino Daneri alternan diversos géneros: el teatral (*La búsqueda*, *Teatro de soledad*), el poemático (*A vuelo de poeta*) y el ensayístico (*Carta abierta a un confundido*). Con el presente libro se interna en el mundo del cuento.

La crítica ha saludado en esta colección de relatos la difícil síntesis entre las dos tradiciones más obvias de la narrativa argentina: el realismo y el esteticismo, Mariani y Borges, por decirlo así.

Si, por un lado, la observación de ambientes, hablas y tipos orienta las piezas hacia el espacio realista, por otro, el cuidado poético de que blasona el discurso del narrador equilibra el resultado final con oportunos gestos estetizantes.

KOZER, José: *El carillón de los muertos*, Ultimo Reino, Buenos Aires, 1987, 75 páginas.

El cubano José Kozer (La Habana, 1940), residente en Estados Unidos desde hace un cuarto de siglo, cuenta con una bibliografía poética que acrisola su carácter de obra orgánica.

Aparte de la persistencia de su labor, hay en Kozer otras constantes que organizan su escritura. Tal vez, la más decisiva sea de orden temático y caracterial: se trata de un doble exiliado, de un judío que vaga en pos de la inhallable Tierra Prometida y de un cubano desterrado al mundo anglosajón, o recuperado por la metrópoli que ha forjado buena parte de su cultura.

Kozer intenta apaciguar tanto transtierro por medio de la poesía, como si el poema fuera el lugar mágico en que se concilian las tensiones de la errancia y el arraigo, del quedarse y del partir. En su elocución cabe hallar ecos bíblicos al par que hálitos nerudianos, ironía jasídica y patetismo jeremíaco. Cada poemario suyo renueva sus constantes pero plantea al autor, además, el desafío de cumplir su destino vagabundo: ser otro cada día.

CALVIÑO, Julio: *Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Ayuso, Madrid, 1988, 294 páginas.

Reúne este volumen varios estudios en que, con diversa óptica, se recurre a cuatro novelas latinoamericanas de este siglo: *El señor presidente* de Miguel Angel Asturias, *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* de Alejo Carpentier y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez. En todas ellas es un dato central la presencia del caudillo autoritario, a ve-

ces glosado en clave (Porfirio Díaz en Carpentier), otras, citado como referente directo (Rodríguez de Francia en Roa), alegorizado en los otros dos casos.

Calviño acude a una abigarrada y erudita batería de códigos para releer a estos clásicos, obteniendo resultados distintos y concordantes: gramática textual, estructura actancial, cronotopías bactinianas, diegesis genettiana, etc. El conjunto se orienta, en definitiva, al análisis de algunos ideologemas: la relación entre el mito y la historia, la desmitificación por medio de la caricatura, los niveles de intertextualidad, conforme a las propuestas de Bajtin / Kristeva.

FERNÁNDEZ ESTEBAN, Víctor: *Cine del centro,* Fundación Canal Once, Salta, 1986, 112 páginas.

El cine ha cumplido, en el siglo que se acaba, la función de pedagogía universal y conformación de lo imaginario que, en otras épocas, correspondió a la épica anónima y a la fabulación religiosa. Por eso tiene tanto de epopeya y de liturgia. No es difícil que el argentino Fernández Esteban (Córdoba, 1957) recurra al cine para internarse en un universo de imaginación colectiva en que la realidad real es sustituida por una realidad verdadera, cuyos modelos surgen de los medios masivos de difusión, centrados en el cine.

Sus narraciones tienen que ver con la fuerte tradición naturalista argentina del costumbrismo y el pintoresquismo, pero la exceden por medio de la observación irónica de escenas y el trámite poético de una prosa rápida y precisa.

BUTTI, Enrique M.: *Aiaiay,* Sudamericana, Buenos Aires, 1986, 157 páginas.

Venido del mundo del cine, el argentino Butti (Santa Fe, 1949), se presenta en el mundo literario con esta novela, que en su momento fue votada para el Premio Losada por uno de los mejores lectores que tuvo su país, José Bianco.

Con una superficie de aparente costumbrismo, Butti monta la historia alegórica de un circo que, al llegar a cierta población, es silenciado por orden de la autoridad, ignorado hasta «desaparecer». En esos años de dictadura militar, la desaparición fue una macabra realidad cotidiana que, de nuevo, fue «desaparecida» por el terror.

Citas intertextuales y homenajes permiten, de otro lado, elevarse al autor por encima del mero documentalismo pintoresco, a la vez que desfilan una serie de personajes de la tópica social provinciana, rápida y certeramente retratados, conforme las destrezas cinematográficas incorporadas por el narrador.

LOJO, María Rosa: *Marginales,* Epsilon, Buenos Aires, 1986, 100 páginas.

La argentina Lojo (1954), iniciada ya en la crítica y la poesía, se adentra con esta colección en el mundo de la narrativa. Desde luego, no lo hace ingenuamente, sino con la dotación de habilidades que le dan la frecuentación de textos ajenos y la gozosa lucha con el verso propio.

La imagen de los marginales surge de considerar la historia como un discurso, un cuento de cuentos, al margen de los cuales cabe hacer anotaciones, glosas, apócrifias. Lojo opta por este regocijante juego intertextual que consiste en llenar las lagunas del recuerdo histórico o plantearse el pasado como un posible, tal si fuera futuro. Cuenta con la complicidad ilustre de Safo, de un guardián del Paraíso (perdido, como corresponde), Baudelaire, cierto indistinto conquistador español del XVI, Garcilaso de la Vega. Y no es poca compañía.

THORNE, Carlos: *Papá Lucas,* Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987, 127 páginas.

He aquí una nueva entrega narrativa del peruano Thorne, autor de *Los días fáciles, Mañana Mao* y *Viva la República.* En ella, opta por la novela histórica, situando la vida de su protagonista a principios de siglo.

Se trata de un peruano que marcha a Buenos Aires y desempeña oscuros oficios, para luego alistarse como voluntario francés en la Primera Guerra Mundial. Como corresponde a todo destino heroico, Lucas volverá, de viejo, a su Perú natal, para que sus paisanos lo reconozcan, convirtiendo su vida en un cuento, que es el ofrecido al lector.

La anécdota sirve a Thorne tanto para reconstruir una época como para recontar la parábola humana de todo personaje heroico, destinado a ser la fábula de sí mismo.

GARCIA, Eligio: *La tercera muerte de Santiago Nasar. Crónica de la crónica,* Mondadori, Madrid, 1987, 229 páginas.

Eligio García es hermano de Gabriel García Márquez, privilegio y desdicha para un escritor, si las hay. Cuando Francesco Rosi filmó *Crónica de una muerte anunciada,* Eligio asistió al trabajo del equipo de filmación, en su calidad (triple, obviamente) de escritor, periodista y hermano. Fue registrando en forma de diario sus observaciones sobre el trabajo y, además, los dichos de los realizadores, destinados a perderse en el olvido, en caso de que un testigo privilegiado no los rescatase.

Elección y acondicionamiento de lugar, negociaciones para la adaptación, dimes y diretes de las estrellas y estrellitas del cine, la técnica de Rosi para narrar y filmar, los problemas de la adaptación, todo ello queda a disposición del lector curioso de documentos y de chismes, como esa periferia colorida que se forma en torno a ciertas celebridades.

CURIEL, Fernando: *Vida en Londres,* Secretaría de Educación Pública, México, 1986, 227 páginas.

El punto de partida de Curiel es la observación acerca de la relación de cercanía y lejanía, de pertenencia y separación, entre Inglaterra y Europa, pensada desde un punto de privilegio: el puerto interior de Londres.

Curiel se vale del método compositivo del *collage* para evocar, observar, ironizar y, finalmente, entender críticamente, ciertos aspectos menudos de la vida inglesa a través de los cuales se advierte la estructura de toda una sociedad.

Los textos, breves, a veces ensayísticos, otras impresionistas, otras en el mundo del poema visual y la jitanjáfora, están acompañados de numerosos elementos gráficos (dibujos, fotos, facsímiles de periódicos).

DÍAZ MIRÓN, Salvador: *Lascas,* edición, introducción y notas de Manuel Sol, Clásicos Mexicanos, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1987, 201 páginas.

Díaz Mirón (1853-1928) fue una de las figuras más reconocidas del modernismo mexicano y este libro, en particular, contribuyó especialmente a su popularidad. La reedición crítica del mismo señala uno de los monumentos del *fin de siècle* porfirista.

El profesor Sol estudia la recepción crítica del libro, su ubicación dentro de la historia literaria del autor, su relación con la literatura de su tiempo, sus temas, su estilo, a la vez que ofrece al lector de mayores ambiciones documentales, una amplísima bibliografía, una concisa cronología y un aparato de notas que permite hendir la selva lexical y culterana de la versificación modernista.

Completa la entrega una nutrida sección gráfica, con viñetas de la época, fotos de lugares pertinentes, iconografía del poeta, facsímiles de periódicos y de manuscritos.

Curiel, Fernando: *Onetti: calculado infortunio,* Premiá, México, 1984, 208 páginas.

Reedición de la tirada original (1980), este estudio sobre Onetti vuelve a mostrar la libertad con que Curiel encara el género, que no es un discurso parasitario de otro discurso, sino una de las vías por las que se canaliza la creatividad literaria. Curiel va y viene de los textos onettianos a los suyos propios, de los datos biográficos de Onetti a las inferencias sobre la vida íntima particular del autor que proponen sus ficciones.

El objetivo del libro es describir cierta filosofía de la historia de Onetti: la historia como una tierra de nadie en que los hombres arrastran los cadáveres de sus ilusiones muertas, consolados de la extrañeza por la promesa de patria que simula el arte.

Cuadra, Pablo Antonio: *Torres de Dios, Ensayos literarios y memorias del movimiento de vanguardia,* La Prensa Literaria, Managua, 1985, 183 páginas.

Paralela a su obra de poeta, una de las más estimadas del continente latinoamericano, Cuadra ha ido desgranando, a lo largo de casi medio siglo, una obra dispersa de ensayista y crítico, que ahora empieza a recopilarse en libro.

La presente entrega contiene estudios sobre poetas latinoamericanos contemporáneos, Sor Juana y su teatro, Malraux, Supervielle, Thomas Merton, Luis Rosales, la novela moderna de Cervantes a Graham Greene, poesía nicaragüense, además de los protocolos del vanguardismo en Nicaragua, del cual fue Cuadra un destacado animador.

Peri Rossi, Cristina: *Europa después de la lluvia,* Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987, 97 páginas.

Después de un prolongado y exitoso recorrido narrativo (*La rebelión de los niños, La nave de los locos, Una pasión prohibida, El museo de los esfuerzos inútiles*), la uruguaya Peri Rossi vuelve a sus orígenes de poeta, esta vez con una apretada colección en que aflora, nuevamente, la inquietud del exilio, la pertenencia y el desarraigo, que ha tomado carta de protagonismo en muchas de sus ficciones.

Naufragios, un pasado que ha muerto y por eso vuelve en los fantasmas, la ruinosa Europa, la promesa de un renacer a la vez demoníaco e inocente, son algunas de las sugestiones que propone la colección, resuelta en piezas breves, concisas, montadas sobre el modelo de la escena, que parecen mostrarse como fragmentos de una epopeya perdida, la imposible epopeya de la historia.

Fernández Spencer, Antonio: *Obras poéticas,* Biblioteca Nacional, Santo Domingo, 1987, 638 páginas.

Aunque no figure en la primera línea del espectáculo literario, la obra del dominicano Fernández Spencer es una de las más aquilatadas de la literatura hispanoamericana. Merced al presente volumen, el lector podrá conocerla y juzgarla en su conjunto, lo cual es siempre grato, dada la dificultad bibliográfica que supone leer poesía, sobre todo en estos reinos y repúblicas del idioma.

Se recogen en volumen poemarios éditos e inéditos, que se remontan al inicial *Vasija de la vida* (1937) y comprende: *Hechizos* (1938), *País de la noche* (1940), *Canciones de pena* (1944), *Noche infinita* (1967), *Rutas* (1940), *Vendaval interior* (1941), *En la aurora* (1942), *Ladrón del fuego* (1943), *Testimonios del viento* (1944), *Bajo la luz del día* (1952), *Epigramas a Lesbia* (1956), *Diario del mundo* (1967), *Tengo palabras* (1976), *El regreso de Ulises* (1970), *Otra vez en la tierra* (1972), *Sortilegios del mar* (1973), *Leyendo la noche* (1974) y *Cantos a Nurys* (1975).

Loyola, Hernán (editor): *Neruda en Sassari,* Actas del Simposio Internacional Pablo Neruda, Università di Sassari, 1987, 263 páginas.

En mayo de 1974, a poco del décimo aniversario de la muerte de Neruda, la universidad de Sassari en la isla de Cerdeña, convocó a un grupo de hispanoamericanistas de Europa, Estados Unidos y Africa para celebrar unas jornadas de estudio dedicadas al poeta chileno.

Este volumen recoge las ponencias de aquel evento, que suscriben Hernán Loyola, Giuseppe Bellini, Lore Terracini, Rosalba Campra, Gabriele Morelli, Saúl Yurkievich, Jaime Concha, Giovanni Meo Zilio, René de Costa, Roberto Paoli, Antonio Melis, Carlos Santander, Darío Puccini, Roberto Pring Mill, Alain Sicard, Alessandra Ricci, Jaime Giordano, Karsten Garscha y Federico Schopff.

Blas Matamoro

Los Cuadernos del Norte

Revista Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias

DIRECTOR
Juan Cueto Alas



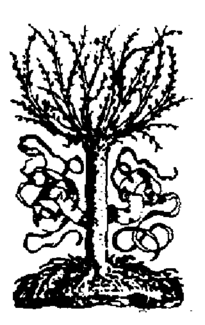
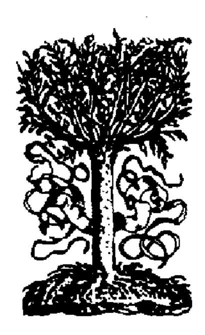
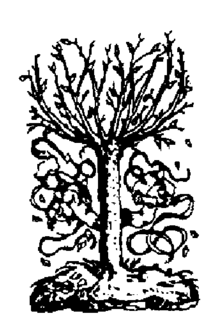
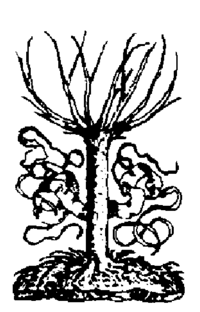
Periodicidad: bimestral (El número 0 apareció en enero-febrero de 1980).
Medidas página: 167 ancho por 233 mm. alto.
Secciones: Literatura, Arte, Pensamiento, Inéditos, Diálogos, Asturias, Actualidad, Cine, Música, Viaje, Poesía...

Suscripción (6 números), 1.500 pesetas.

Extranjero: Envíos por correo ordinario y por avión. Pago, mediante cheque bancario.
España: Formas de pago: contra-reembolso, talón bancario, giro postal o cargo en cuenta.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Caja de Ahorros de Asturias
Plaza de la Escandalera, 2. OVIEDO
Apartado 54. Teléfono 985/221494.



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

JUNIO 1988

Eulalia Pérez Sedeño: Newton y el ideal de un lenguaje universal.

Pablo de Aramberri: La estación experimental de Rothamsted y su evolución al paso y al compás del tiempo.

Antonio E. Ten: Sobre algunos tipos de acercamiento a la Historia de la Ciencia y de la Tecnología.

Sebastián Alvarez Toledo: La casualidad como concepto tecnológico.

Adolfo García de la Sienra: Crítica de la Filosofía empirista de la Ciencia.

Mónica Quijada-Mauriño: Un colectivo de emigrantes ante la guerra civil: la comunidad española de la Argentina.

JULIO-AGOSTO 1988

Manuel Calvo Hernando: Los nuevos desafíos del periodismo científico.

Manuela Vázquez, Mª Teresa Fernández, Mª Victoria de Dios, Rosa de la Viesca: Estudio bibliográfico y bibliométrico de la Revista Española de Fisiología.

Félix Ovejero Lucas: La racionalidad en las teorías económicas.

Pedro Ribas: La legitimidad del materialismo dialéctico como filosofía marxista.

Amparo Gómez Rodríguez: Cómo explicar las acciones racionalmente.

SEPTIEMBRE 1988

Natividad Carpintero: Robert Oppenheimer y la bomba atómica.

Juan Pedro Ruiz, Juan Carlos Barrios. Grupo de trabajo Publicidad-Medio Ambiente: Naturaleza versus tecnología: El uso del medio ambiente en publicidad.

Carlos Sánchez López, Antonio Rueda Serón, Francisco Jaque Rechea: Un análisis de la realidad de la colaboración Universidad-Empresa en Investigación y desarrollo.

Eduardo H. Rapoport: Lo bueno y lo malo tras el Descubrimiento. El punto de vista ecológico y biogeográfico.

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telf.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telf.: (91) 261 28 33

Arbor ciencia . pensamiento y cultura

Revista de Occidente



NUMERO 89   OCTUBRE 1988

INGLATERRA
CENTENARIO DE T. S. ELIOT

- Relaciones hispanobritánicas.
- Arte y Literatura.
- Ciencia y Educación.
- Tres ensayos sobre T. S. Eliot.

Revista de Occidente. Edita: Fundación José Ortega y Gasset.
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

IBERO AMERICANA

LATEINAMERIKA · SPANIEN · PORTUGAL

IBEROAMERICANA
se dedica con sus ensayos, reseñas y la „Crónica" a las sociedades, historia, cultura, lengua y literatura de América Latina, España y Portugal. Informaciones de actualidad, entrevistas e informes alternan con análisis exhaustivos en sus ensayos.
La revista es dirigida por los profesores Martin Franzbach (Universidad de Bremen), Karsten Garscha (Universidad de Francfort), Jürgen M. Meisel (Universidad de Hamburgo), Klaus Meyer-Minnemann (Universidad de Hamburgo), Dieter Reichardt (Universidad de Hamburgo).

IBEROAMERICANA se publica desde 1977. En 1977 aparecieron 2 números, desde 1978 aparecen anualmente 3 números en 2 entregas con un total de más de 300 págs.

Se publican ensayos en aléman, castellano, y ocasionalmente en portugués e inglés.

La suscripción de IBEROAMERICANA cuesta US$ 30,— por año (3 números) más gastos de envío, estudiantes pagan US$ 24,—.

Ultimamente se han publicado:

IBEROAMERICANA 28/29

Klaus-Meyer-Minnemann, Lateinamerikanische Literatur — Dependenz und Emanzipation.
Ineke Phaf, Cuatro Lecturas del Caribe Metropolitano.
Rolf Kloepfer, Selbstverwirklichung durch Erzählen bei Cervantes.
Dieter Reichardt, Literatur und Gesellschaft am Beispiel der ‚Sonatas' von Valle-Inclán.
Klaus Dirscherl, Fragmente bildnerischen Denkens. Der Maler Antonio Tàpies als Schriftsteller.
John M. Lipski, The construction pa(ra) atrás among Spanish-English bilinguals.
Rezensionen, Chroniken. 158 Seiten.

Editionen der Iberoamericana
Es una colección de libros académicos editados en lengua alemana o española cuya temática es el hispanismo o América Latina.

Ultimamente se han editado:
Ulrich Fleischmann, Ineke Phaf (Hrsg.)
El Caribe y América Latina /
The Caribbean and Latin America
Actas dell III. Coloquio Interdisciplinario sobre el Caribe efectuado el 9 y 10 de noviembre de 1984. Papers presented at III. Interdisciplinary Colloquium about the Caribbean on the 9th of November 1984.
1987, 274 págs., US$ 17,50
ISBN 3-89354-751-7
Los 26 ensayos de este libro se centran en problemas literarios y lingüísticos del Caribe.

Wolfgang A. Luchting
Estudiando a Julio Ramón Ribeyro
1988, 370 págs., US$ 26,80
ISBN 3-89354-819-X
Un extenso estudio monográfico sobre la obra novelística y cuentística del peruano Julio Ramón Ribeyro.

Bibliographie der Hispanistik
in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz
(Bibliografía de la hispanística en la República Federal de Alemania, Austria y de Suiza germanohablante)
Editados por Titus Heydenreich y Christoph Strosetzki por encargo de la Asociación Alemana de Hispanistas
Band I (1978—1981)
1988, 125 págs., US$ 18,—
ISBN 3-89354-705-5
Band II (1982—1986)
1988, 179 Págs., US$ 18,—
ISBN 3-89354-705-3

Solicite catálogo general.

Vervuert
Verlagsgsellschaft
Wielandstrasse 40
D-6000 Frankfurt
R.F.A.

›PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberiamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por la Comisión Nacional para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.

Número 13 **Enero-Junio 1988**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «RELACIONES INTERNACIONALES. TENDENCIAS Y DESAFIOS»

ESTUDIOS DE AMERICA LATINA

- Luciano Tomassini: La cambiante inserción internacional de América Latina en la década de los 80.
- Roberto Bouzas: América Latina en la economía internacional: los desafíos de una década perdida.
- Carlos Ominami: Doce proposiciones acerca de América Latina en una era de profundo cambio tecnológico.
- Stephany Griffith-Jones: La condicionalidad cruzada o la expansión del ajuste obligatorio.
- Augusto Varas: Dimensiones internacionales y regionales de la defensa nacional.
- Carlos Rico F.: El Socialismo Europeo, la Alianza Atlántica y Centroamérica: ¿Una historia de expectativas frustradas?

ESTUDIOS DE ESPAÑA

- Juan Pablo de Laiglesia: Las relaciones entre la Europa de los Doce y América Latina. Un proceso de cambio acelerado.
- José Antonio Alonso y Vicente Donoso: Perspectivas de las relaciones económicas España-Iberoamérica-Comunidad Europea.

ESTUDIOS DE PORTUGAL

- Fernando Freire de Sousa: Rumo à Europa. Um balanço da internacionalizaçao da economia portuguesa.

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

- **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.
- **Resúmenes de Artículos:** más de 150 resúmenes de artículos relevantes seleccionados entre los publicados por las revistas científico-académicas del área iberoamericana durante 1986-1987.
- **Revista de Revistas:** Información periódica del contenido de más de 140 revistas de carácter científico-académico, representativas y de circulación regular en Iberoamérica, España y Portugal.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.000 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex: 412 134 CIBC E

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Número 421/423 - Julio/Septiembre de 1985

HOMENAJE A JUAN RULFO

Colaboran: Jorge Enrique ADOUM, Isabel de ARMAS, Arturo AZUELA, María Luisa BASTOS, Liliana BEFUMO BOSCHI, Rosemarie BOLLINGER, Julio CALVIÑO IGLESIAS, Roberto CANTU, Manuel DURAN, Eduardo GALEANO, José Manuel GARCIA REY, José Carlos GONZALEZ BOIXO, Hugo GUTIERREZ VEGA, Amalia INIESTA, Elvira Dolores MAISON, Miguel MANRIQUE, Sabas MARTIN, Blas MATAMORO, Sonia MATTALIA, Enriqueta MORILLAS, Mario MUÑOZ, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Luis ORTEGA GALINDO, Miriana POLIC, Juan Octavio PRENZ, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Augusto ROA BASTOS, Pilar RODRIGUEZ ALONSO, Julio RODRIGUEZ LUIS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Gonzalo ROJAS, William ROWE, Amancio SABUGO ABRIL, Francisco Javier SATUE, Pablo SOROZABAL SERRANO, Eduardo TIJERAS y Benito VARELA JACOME.

Un volumen de 536 páginas P.V.P.: 1.500 pesetas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de.., núm............. se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número.., cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 198 ....
El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	4.500	
	Ejemplar suelto	400	
		Correo marítimo *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa Asia, Oceanía	Un año	45	90
	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 06 00, extensión 396.

Precio de este ejemplar:
400 ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

En el centenario de **Domingo F. Sarmiento** escriben Adriana Rodríguez Pérsico, Hugo Biagini, León Pomer, William Katra y María Cecilia Graña.

Sobre **Carlos III y América** escriben, entre otros, Francisco Aguilar Piñal, Miguel Batllori, José A. Ferrer Benimeli, Carlos Malamud, Francisco de Solano, Pedro Vives y Leopoldo Castedo

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA